

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Priscilla Battini Prueter

**O Ensaio Coral sob a perspectiva da performance musical: abordagens
metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias junto a
corais amadores**

Curitiba

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Priscilla Battini Prueter

**O ensaio coral sob a perspectiva da performance musical: abordagens
metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias de ensaio
junto a corais amadores**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Leitura, escuta e interpretação
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Zélia Maria Marques Chueke

Curitiba

2010

Catálogo na Publicação
Aline Brugnari Juvenêncio – CRB 9ª/1504
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Prueter, Priscilla Battini

O ensaio coral sob a perspectiva da performance musical: abordagens metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias de ensaio junto a corais amadores / Priscilla Battini Prueter. – Curitiba, 2010.

134 f.

Orientadora: Profª. Drª. Zélia Maria Marques Chueke
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Canto coral – Ensaios. 2. Performance (Arte). 3. Música coral – Interpretação. 4. Canto – Instrução e estudo. 5. Canto coral – Técnicas. I. Título.

CDD 782.5

Autorizo a cópia de minha dissertação, intitulada *O ensaio coral sob a perspectiva da performance musical: abordagens metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias de ensaio junto a corais amadores*, para fins didáticos. © Priscilla Battini Prueter

**O ensaio coral sob a perspectiva da performance musical: abordagens
metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias de ensaio
junto a corais amadores**

Priscilla Battini Prueter

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Zélia Maria Marques Chueke

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Leitura, escuta e interpretação

Banca Examinadora:

Presidente, Prof^a. Dr^a. Zélia Maria Marques Chueke (UFPR)

Presidente, Prof^a. Dr^a. Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)

Presidente, Prof. Dr. Sérgio Luiz Ferreira Figueiredo (UDESC)

- suplente

Curitiba

Outubro de 2010

Dedico aos meus amados filhos, Thiago e Gabriel.

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, a professora Zélia Maria Marques Chueke pela grande oportunidade que tive de ter sido sua aluna durante os últimos dois anos. O resultado desta dissertação é fruto de sua minuciosa orientação e grande conhecimento no âmbito científico.

Agradeço a Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná e a todos os professores por compartilhar o conhecimento e os valiosíssimos conselhos e em especial, a professora Rosane Cardoso.

Agradeço meu marido, Luiz Guilherme: por ser a tônica da minha vida, onde sempre posso encontrar repouso. Pelo companheirismo e apoio infinitos. Enfim, quem realmente me rege e me conduz a novas descobertas.

Agradeço meus filhos, Thiago e Gabriel. Por meio de vocês pude vivenciar o amor mais intenso, sincero e incondicional que eu poderia sentir por alguém.

Agradeço toda a minha família, que me apoiou nos momentos mais difíceis deste mestrado. Especialmente minha mãe, que acreditou que este sonho seria possível e mesmo contra a opinião de muitas pessoas, sempre me apoiou na escolha profissional que fiz.

Agradeço a todos os meus queridos coralistas dos vários corais que já regi. Faço um agradecimento especial aos meus queridos cantores dos Corais da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Agradeço a Escola de Música e Belas Artes do Paraná e a todos os professores que ainda me auxiliam nessa jornada musical.

“Think not of the musician as a special kind of person:

Think of each person as a special kind of musician”.

(DECKER, 1995)

**O ensaio coral sob a perspectiva da performance musical: abordagens
metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias de ensaio
junto a corais amadores**

Priscilla Battini Prueter

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Zélia Maria Marques Chueke
Linha de Pesquisa: Leitura, escuta e interpretação

RESUMO

A presente dissertação discute, sob o ponto de vista da performance musical, abordagens metodológicas e aplicações técnicas que contribuem, de maneira efetiva, para uma construção da performance durante o ensaio coral. Discorre sobre o processo interpretativo dentro da prática coral e a função de intérprete que regente e coralista exercem simultaneamente ao executar uma obra musical. Aborda aspectos que devem ser considerados para a escolha adequada do repertório do grupo. Também traz questionamentos sobre a função da técnica vocal durante o ensaio, assim como, a técnica vocal do próprio regente coral. A dissertação contorna o planejamento de ensaios, organização de conteúdos e aplicação de técnicas e estratégias que possam oferecer ao regente um melhor aproveitamento do tempo de ensaio com o intuito de melhorar a performance do coro.

Palavras-chave: 1. Canto coral – Ensaios. 2. Performance (Arte). 3. Música coral – Interpretação. 4. Canto – Instrução e estudo. 5. Canto coral – Técnicas. I. Título.

Choral rehearsal from the perspective of musical performance: methodological approaches, planning and application of techniques and rehearsal strategies with amateurs choirs

Priscilla Battini Prueter

Supervisor: Prof^a. Dr^a. Zélia Maria Marques Chueke
Research line: Reading, listening and interpretation.

ABSTRACT

From the perspective of musical performance, the present study discusses the methodological approaches and the technical applications that effectively contribute for the development of choral performance during rehearsals. It expatiates on the interpretative process related to choral practice and to the aspects of performing, which conductor and singer practice simultaneously while playing a musical piece. It broaches the aspects that must be considered for an adequate ensemble repertoire choice.

This study also analyzes issues such as the importance of using a correct singing technique in rehearsals, as well as the significance of the conductor's own singing technique. Finally, this research delineates the rehearsal planning, content organization and the use of rehearsal strategies and techniques which might offer the conductor a better rehearsal pace and improve choir performance.

Key Words: 1. Choir singing – Rehearsals. 2. Performance (Art). 3. Choral music – Interpretation. 4. Singing – Instruction and study. 5. Choir singing – Techniques . I.
Title

Lista de Figuras

Ilustração 1: Comunicação: Compositor – intérprete - público (DECKER, 1995, p.2)	17
Ilustração 2: Comunicação: Compositor – regente – intérpretes - público (DECKER, 1995, p.2)	17
Ilustração 3: Comunicação entre envolvidos no processo interpretativo. Gráfico da autora.	18
Ilustração 4: Pedagogical Pie. Boers (2006)	32
Ilustração 5: exemplo de vocalize	41
Ilustração 6: variação tônica x prosódia musical. Do seu lado/Nando Reis. Arr: Eduardo Lakschevitz	49
Ilustração 7: Vocalize	71
Ilustração 8: Vocalize	71
Ilustração 9: Vocalize	71
Ilustração 10: Vocalize	71
Ilustração 11: Vocalize	71
Ilustração 12: Vocalize	71
Ilustração 13: Vocalize	72
Ilustração 14: Vocalize	72
Ilustração 15: Vocalize	72
Ilustração 16: Exercício vocal - Consoante fricativa sonora. Cascardo, Beraldo (2009, p. 31)	73
Ilustração 17: Exercício vocal - Consoante fricativa sonora. Cascardo, Beraldo (2009, p. 41)	73
Ilustração 18: Exercício vocal - Consoante fricativa sonora. Cascardo, Beraldo (2009, p. 32)	73
Ilustração 19: Vocalize	81
Ilustração 20: Vocalize	82
Ilustração 21: Vocalize	82
Ilustração 22: Vocalize	83
Ilustração 23: Exercício rítmico	84
Ilustração 24: Exercício vocal	85
Ilustração 25: Exercício original MATHIAS (1986)	86
Ilustração 26: Adaptação de exercício	86
Ilustração 27: Ciranda	88
Ilustração 28 Tonicidade natural e prosódia musical	97
Ilustração 29: Possível adequação prosódica do texto em relação à prosódia musical	97
Ilustração 30: Padrões rítmicos do Samba em Prelúdio	102
Ilustração 31: Exercício de respiração e apoio vinculado ao repertório	107
Ilustração 32: Exercício de respiração e apoio relacionado ao repertório	107
Ilustração 33: Vocalize em segunda maior. Marcos Leite (2001, p. 11)	108
Ilustração 34: Vocalize adaptado do método de Marcos Leite (2001).Aplicação grupos consonantais e segmentos vocálicos	108
Ilustração 35: Vocalizes em terças. Marcos Leite (2001, p. 27)	109

Ilustração 36: Vocalize adaptado do método de Marcos Leite (2001). Aplicação grupos consonantais e segmentos vocálicos	109
Ilustração 37: Vocalize - Grupos consonantais. Thelma Chan (data não informada)	109
Ilustração 38: Configuração rítmica e melódica do compasso inicial do Samba em prelúdio.....	110
Ilustração 39: Vocalize	110
Ilustração 40: Vocalize: MmmmmU	111
Ilustração 41: Vocalize	111
Ilustração 42: Vocalize	112
Ilustração 43: Vocalize aplicado ao repertório. Extensão	112
Ilustração 44: Vocalize explorando o desmembramento do acorde de sétima maior e o intervalo de sexta maior.	112
Ilustração 45: Exercício: aspecto rítmico do repertório.....	114
Ilustração 46: Exercício de fixação rítmica. Dinâmica de grupo	115
Ilustração 47: Exercício de fixação rítmica. Dinâmica de grupo	115
Ilustração 48: Exercício de fixação rítmica. Dinâmica de grupo	115
Ilustração 49: Exercício de fixação rítmica. Dinâmica de grupo	115
Ilustração 50: Padrões melódicos	116
Ilustração 51: exercício em segunda menor descendente	117
Ilustração 52: exercício em segunda menor ascendente	117
Ilustração 53: Exercício harmônico - terças maiores e menores	118
Ilustração 54: exercício harmônico - terças maiores e menores - incorporação de elemento rítmico	118
Ilustração 55: Notas que compõe o acorde de sétima diminuta	118
Ilustração 56: Cânone baseado em acorde diminuto	119
Ilustração 57: Ostinato sob base harmônica de acorde diminuto	119
Ilustração 58: Ostinato sob base harmônica de acorde diminuto	119
Ilustração 59: Ostinato sob base harmônica de acorde diminuto	120
Ilustração 60: Ostinato sob base harmônica de acorde diminuto	120
Ilustração 61: Exercício com acorde de sétima diminuta	121
Ilustração 62: Exercício para fixação de padrão harmônico	121
Ilustração 63: Exercício para fixação de padrão harmônico	121
Ilustração 64: Exercício para fixação de padrão harmônico	122
Ilustração 65: Exercício para fixação de padrão harmônico	122
Ilustração 66: Exercício para fixação de padrão harmônico	122
Ilustração 67: Exercício para fixação de padrão harmônico	122

Lista de tabelas

Tabela 1: Modelo de ensaio I - Decker (1995, p. 114-16)	41
Tabela 2: Modelo de ensaio II - Decker (1995, p. 114-16)	42
Tabela 3: Parâmetro: Respiração - Ciclos de inspiração e expiração. Behlau, Rehder (1997, p. 6)	59
Tabela 4: Parâmetro: Fonação - Produção de som laríngeo básico. Behlau, Rehder (1997, p. 7)	59
Tabela 5: Parâmetro: Ressonância e projeção de voz - Volume de voz no ambiente. Behlau, Rehder (1997, p. 8)	60
Tabela 6: Parâmetro: Qualidade vocal - Timbre da voz. Behlau, Rehder (1997, p. 9)	60
Tabela 7: Parâmetro: Articulação dos sons da fala - Produção das vogais e consoantes. Behlau, Rehder (1997, p. 10)	60
Tabela 8: Parâmetro: Pausas - Intervalos. Behlau, Rehder (1997, p. 11)	61
Tabela 9: Parâmetro: Velocidade e ritmo - Andamento da emissão. Behlau, Rehder (1997, p. 12)	61
Tabela 10: Parâmetro: Postura - Posição do corpo durante a emissão. Behlau, Rehder (1997, p. 13)	61
Tabela 11: Relação entre consoantes surdas e sonoras	68
Tabela 12: Agrupamento e classificação das consoantes segundo local, modo de articulação e vozeamento/ desvozeamento	69
Tabela 13: Classificação das vogais	70
Tabela 14: Extensão vocal exigida para a execução do Samba em Prelúdio	100
Tabela 15: Extensão das vozes femininas e masculinas por autores	101
Tabela 16: Estabelecimento da tessitura vocal do coro pesquisado	101

Sumário

1. Introdução	1
1.1 Metodologia	8
2. A prática coral sob a perspectiva da performance musical	11
2.1 Os termos: performance, interpretação e prática musical	11
2.2 A construção do processo interpretativo no canto coral	13
2.3 Coro amador, coro profissional	19
3. Etapas do ensaio coral	22
3.1 Técnicas e estratégias de ensaio	22
3.1.1 Abordagens metodológicas	30
3.1.2 Planejamento do ensaio	40
3.2 Escolha de repertório	42
3.2.1 O estudo da partitura	47
3.2.2 Análise	49
3.3 Técnica vocal no ensaio coral	51
3.3.1 A técnica vocal do regente coral	54
3.4 Vocalização	55
3.4.1 Diferenças entre a voz falada e a voz cantada	58
3.4.2 Bases fonéticas da vocalização	62
3.4.2.1 Consoantes	64
3.4.2.2 Vogais	69
3.4.3 Exemplos de vocalização: autores brasileiros, metodologias de técnica vocal e sua relação com a fonética	70
4. Pesquisa-ação: relato do trabalho de campo junto ao coral utfpr	76
4.1 Conhecendo o objeto de pesquisa: o coro	76
4.2 Local de ensaio, material e regente	77
4.3 Primeiros ensaios	78
4.3.1 Classificação vocal dos coralistas	79
4.4 Práticas musicais dos primeiros ensaios	80
4.4.1 Aquecimento vocal	80
4.4.2 Respiração	80
4.4.3 Exercícios para diferenciar o tipos de projeção/ colocação vocal	81
4.4.4 Exercícios de dinâmica	82
4.4.5 Exercícios de articulação – aspectos musicais: legato, non legato, staccato	83
4.4.6 Exercícios rítmicos e de percussão corporal	84
4.4.7 Exercícios em vozes	85
4.4.8 Exercícios de relação corpo-voz	87
4.5 Escolha do repertório	88
4.6 Análise da obra escolhida	93
4.6.1 Aspectos históricos	93
4.6.2 Análise estrutural	94
4.6.3 Textura	97
4.6.4 Fraseado, articulação e dinâmica	98
4.6.5 Análise melódica/harmônica	99
4.6.6 Aspectos vocais	100

4.6.7 Análise rítmica	102
4.7 Estabelecimento dos eixos de trabalho para o ensaio coral	103
4.7.1 Os ensaios subsequentes	103
4.8 Técnica Vocal/Aquecimento	104
4.8.1 Exercícios de respiração	105
4.8.2 Exercícios articulatórios	107
4.8.3 Exercícios de ressonância	110
4.8.4 Vocalizes de extensão	111
4.9 Estratégias de ensaio	112
4.9.1 Exercícios envolvendo aspectos textuais	113
4.9.2 Exercícios envolvendo aspectos rítmicos	114
4.9.3 Exercícios para fixação de padrões melódicos	116
4.9.4 Exercícios para fixação de padrões harmônicos	117
4.9.4.1 Tríades maiores, menores e aumentadas	117
4.9.4.2 Tétrades de Sétimas maiores, dominantes com sétima e diminutas	118
Considerações finais	124
Referências Bibliográficas	127
ANEXOS	133

1. INTRODUÇÃO

Quem está à frente de um coral, como todos os que se ocupam da prática musical¹, atua também como um educador musical, pois muitas pessoas que cantam no coro têm nele o único professor de música em toda a sua vida.

Preparar um ensaio funcional, no qual se aprenda música de maneira simples, objetiva e prazerosa exige do maestro criatividade, inteligência e perspicácia.

Quanto melhor for a sua reflexão, organização e preparação com relação ao ensaio coral, melhor poderá ser a maneira de vencer as dificuldades inerentes ao seu trabalho, como por exemplo, a afinação de intervalos, passagens rítmicas mais complicadas, os problemas de articulação, bem como as questões da técnica vocal, como a projeção vocal e a respiração.

Além disso, a compreensão do discurso musical, nem sempre evidente para o coro, poderá ser elucidada pelo maestro, que auxilia o grupo na execução de fraseados, dinâmicas e expressões, pois estas são a essência do fazer musical e aperfeiçoam o processo de aprendizagem.

Muitos regentes elaboram exercícios criativos e eficazes ou planejam uma forma de ensaio para que seu coro atinja um determinado objetivo.² Ou seja, todo regente pode iniciar o estudo de uma obra de várias maneiras. Desta forma, a abordagem subsequente (nos ensaios seguintes, por exemplo) pode ser sempre diversificada, cabendo ao regente avaliar os resultados obtidos no ensaio e escolher o que fazer em seguida, de acordo com sua interpretação.

A performance musical, mais especificamente neste caso, a performance coral, costuma estar ligada a uma apresentação pública³. Entretanto, verifica-se que o ensaio pode ser considerado uma performance, como corrobora Moore (1999, p. 47) ao dizer que “é praticamente impossível apresentar uma performance que não

¹ Cf : Chueke, Zélia. “Music Never Heard Before: the fear of the unknown”. *MusicaHodie*. Vol.3nº1/2003, p.102. *Included in the category of educator are critics, performers, concert managers, all who are involved in leading people into the music world.*

² STORTI, Carlos Alberto. 1987. p, 37. YARRINGTON, John. 1990. p, 45-52. GREEN, Elizabeth A. H. 1997. p, 221. ZANDER, Oscar. 2003. p, 227.

³ Vide capítulo 2, subtítulo sobre Performance, interpretação e prática musical, p. 12.

tenha sido realizada com antecedência nos ensaios”. Não seria o caso de se repetir exatamente a mesma coisa todos os ensaios, mas sim de buscar a fixação da performance almejada.

Portanto, o regente precisa considerar várias questões ao preparar e planejar seus ensaios, como aponta Moore (1999, p.47)

O objetivo maior de todo regente de coro é estar à frente de um grupo coral bem treinado e apresentando uma performance coral eficiente. A satisfação é enorme. No entanto, o processo começa muito cedo com uma série de ensaios cuja eficiência será determinada pelo planejamento e atuação do regente.

Ressalta-se que nessa preparação do ensaio o regente pode contar com um planejamento a curto (um único ensaio, por exemplo), médio (um semestre, por exemplo) e longo prazo (uma temporada de um ano ou mais, por exemplo) para se atingirem objetivos musicais assim como habilidades técnicas. O regente traça metas do que o coro pode conquistar e todas as decisões, desde a escolha até a execução do repertório, poderão influenciar no resultado musical do coro.

Em corais profissionais, onde cantores supostamente dominam a linguagem musical e a técnica vocal, o trabalho costuma ser mais voltado à interpretação e ao refinamento na execução, o regente, portanto, mostra ao grupo uma possibilidade de interpretação, resultado de seu conhecimento, sua experiência e vivência musical.

No coro da comunidade, o coro considerado amador, o regente organiza a informação musical presente na partitura de forma a torná-la acessível aos cantores, pois existe o fato de que o referencial escrito não é compreendido pela maioria dos cantores, fazendo com que o regente literalmente leia a partitura para seu coro, adaptando-se à realidade do grupo.

A motivação da autora para a realização desta pesquisa, portanto, foi o resultado de uma reflexão sobre sua própria participação em diversos corais, ora como cantora, pianista ou regente, ora como ouvinte. A autora percebeu que a metodologia dos ensaios era praticamente a mesma aplicada em vários corais. Não havia otimização do tempo e a dinâmica do ensaio era sempre da mesma forma, sequer com alterações nos vocalizes utilizados no aquecimento.

Porém, anos mais tarde, ao trabalhar como pianista de outro coro percebeu que a regente utilizava de estratégias diferentes em seu coral, muitas vezes criando exercícios aplicados ao aprendizado de determinada passagem, determinado

intervalo, determinada sonoridade, etc. O resultado dessa organização de ideias, exercícios e sua respectiva aplicação se refletia no coral, oportunizando, assim, o efetivo aprendizado dos cantores.

Outro fator importante para a motivação desta pesquisa foi a experiência da própria autora, que trabalha frente a um coro universitário e é a única responsável por todos os elementos de funcionamento do coro, desde os ensaios e apresentações até a produção e divulgação, ou seja, assume o papel de vários profissionais que poderiam estar ligados à prática coral, como por exemplo, pianista, preparador vocal e profissionais da área de produção, como técnicos de som e iluminação, recepcionistas, entre outros.

Nesse sentido, enquanto na faculdade de música⁴, a pesquisadora também presenciou outros exemplos semelhantes como sua própria professora de canto coral atuando sem recurso humano como apoio durante as aulas e outros colegas de profissão que apresentariam o mesmo perfil: eram regentes, pianistas, preparadores vocais, entre outros, de tal forma que acumulavam funções nem sempre exclusivamente musicais.

Partindo dessas reflexões, a autora observou que em vários cursos e oficinas de regência que participou, a temática do ensaio raramente é abordada. O gestual é sempre desenvolvido durante os exercícios propostos pelos professores, mas é raro encontrar alguém que discuta sobre estratégias para aperfeiçoar o ensaio coral.

Nesse ponto, a autora ponderou que em seus próprios corais, sendo a única profissional frente o coro e sem contar com pianista acompanhador, resulta em nunca utilizar do gestual tradicional de regência como maneira de se comunicar com seus coralistas, o que dentro dessa realidade, especificamente, torna a importância da prática gestual do regente frente ao coro bastante discutível.

A partir da situação que acaba de ser descrita, entende-se a observação de Martinez *et al.* (2000, p. 22) que afirma que “em muitos casos, a instituição, ao contratar um maestro, não quer investir nada. Quer apenas constituir um coro porque esta atividade cultural traz status para a entidade”. Martinez *et al.* (2000, p.22) sustenta ainda que

Em geral, os problemas de um coro não profissional ligado a alguma instituição são muito semelhantes. Um maestro, ao assumir um coro desse

⁴ Escola de Música e Belas Artes do Paraná

porte, tem que pensar em caminhos não muito ortodoxos para manter o trabalho num bom nível. Seja qual for o objetivo proposto ao coro, o maestro deve ter em mente o melhor nível musical que pode ser alcançado e traçar quais são os caminhos para se chegar a esses objetivos.

Por vezes o mau resultado de alguns grupos corais é, ora justificado pela falta de recurso humano, ora por falta de capacidade técnica dos coralistas, ora pela diferença de objetivos entre a função do coral e o desejo do regente.

Para a autora desta pesquisa, os fatores discutidos acima, além de poder revelar uma situação atual do profissional coral, também podem possibilitar uma nova abordagem. Uma abordagem onde todos os mesmos fatores também farão parte da preparação do regente, pois serão considerados durante o planejamento dos ensaios. Nesse sentido, a falta de um preparador vocal, por exemplo, deve ser discutida na forma em como o regente desenvolverá os aspectos vocais do coro e não somente esperar que o desenvolvimento vocal ocorra apenas quando tiver a possibilidade de agregar a presença deste profissional ao trabalho coral.

A exigência de um profissional polivalente frente aos grupos corais sugere um aprofundamento sobre o tema, pois não se acredita que um mau desempenho do coro possa ser justificado por tais fatores. Acredita-se que todos esses fatores devem fazer parte do planejamento do regente.

A autora sustenta que o desenvolvimento do gestual está implícito na preparação do ensaio e deve ser igualmente adaptado ao grupo.

Como citado por Fonterrada (2004)

O regente no Brasil é um educador. Seja para criança, adulto, coro de empresa, escola [...] Então todo o trabalho que você tem para fazer no coro, ergue o braço, dá a anacruse e o coro canta, é uma utopia. O que acontece é que muitas vezes o regente não quer assumir uma postura de educador porque ele tem uma imagem do educador que não tem status". (FONTERRADA *apud* COSTA 2004, p. 202)

Corroborando com essa afirmação Figueiredo (1990, p. 04) sustenta que "pode-se considerar a função do regente análoga à de um professor. Por isso, o regente também deve refletir sobre a natureza do processo de aprendizagem musical".

O trabalho com cantores inexperientes, considerados leigos em coros amadores⁵ sugere um olhar sob o ensaio também como um meio de oportunizar educação musical para seus participantes. Esse fato não implica necessariamente que o cantor precise, para se cantar bem, aprender apenas a decodificar uma partitura. Muitos cantores que tem alguma noção de teoria musical nem sempre tem maior facilidade na execução musical, pois muitas vezes o aprendizado da teoria foi desvinculado da prática.

Figueiredo (1990, p. 06) afirma que “a aprendizagem musical envolve o treinamento de conceitos musicais e, com frequência, é confundida com o estudo de teoria musical”.

Muitas vezes a impossibilidade de crescimento do coral é justificada pela falta de conhecimento musical dos cantores. A autora dessa pesquisa já participou de corais onde era comum aulas de teoria e percepção musical com o intuito de melhorar, por exemplo, a afinação do coro. Contudo, Figueiredo (1990, p. 14) diz que “[...] muitos corais musicalizados apresentam os mesmos tipos de problema de compreensão musical”.

Nesse sentido, o discurso musical do coralista deve pertencer ao coralista. O aluno não atingirá objetivos musicais se reproduzir o discurso musical do regente. Dessa forma, o ensaio coral pode ser considerado como um momento de construção e recriação da performance musical.

Esta pesquisa, portanto, trata do planejamento do ensaio coral, abordando os processos envolvidos nessa prática: da organização de conteúdos, da elaboração de estratégias de ensino, da criação de exercícios e a forma de sua aplicação, com vistas a melhorar a performance do coro.

De acordo com Busch (1984, p. 239) “duas funções principais serão pertinentes ao papel do regente: o de organização e o de ensino. Seu sucesso como regente será baseado na sua competência em administrar essas duas funções”⁶.

O objetivo geral da presente investigação, portanto, é narrar estratégias e técnicas de ensaio previamente elaboradas, embasadas em levantamento bibliográfico específico, tendo em vista o desenvolvimento da performance do coro durante os ensaios. Este objetivo amplo contém outros específicos, quais sejam:

⁵ Os termos leigo e amador serão discutidos posteriormente.

⁶ Tradução da autora: Two major functions will be pertinent to your role as conductor: organizing and teaching. Your success as a conductor will be based on your competence to perform these two functions.

- Analisar as estratégias, técnicas, exercícios e dinâmicas de ensaio propostas em livros de regência, com ênfase nos de regência coral;
- Elaborar estratégias, técnicas, dinâmicas e exercícios dentro do repertório escolhido junto ao coro pesquisado;
- Apresentar um relato crítico e detalhado sobre o desdobramento da aplicação de tais estratégias, técnicas e dinâmicas frente ao coro pesquisado.

A análise de estratégias, técnicas, exercícios e dinâmicas de ensaio se fizeram necessária para fundamentar o planejamento dos ensaios junto ao coro pesquisado. O relato apresentado se justifica pelo caráter metodológico da presente pesquisa.

A relação entre o ensaio coral e a performance é abordada no intuito de discutir a construção da performance coral que pode acontecer durante os ensaios, quando a execução musical é ensinada para os cantores. Nessa direção, a forma como o regente se comunica com os cantores é essencial, pois pode influenciar de forma expressiva a maneira como o coro irá comunicar a música ao público. De certa forma, irá depender da forma como o próprio coro compreende a música que executa⁷.

Concordando com essa afirmação, Schimiti (1997, p. 121) diz que “A profundidade do trabalho do regente é revelada muito mais pela qualidade de seus ensaios, que pelos concertos que realiza!”.

A importância do trabalho também se justifica pela carência de literatura específica da área na língua portuguesa. A predominância da bibliografia encontra-se na língua inglesa, principalmente na literatura norte-americana. Ainda que timidamente, os estudos na área de canto coral demonstram um crescimento nos últimos anos, como aponta Lakschevitz (2009, p. 13)

No Brasil o interesse acadêmico no estudo do canto coral, apesar de acanhado, já demonstra sinais de crescimento, fato comprovado pelo aumento do número de teses e dissertações na área, constatado por José Nunes Fernandes (2006 e 2007).

⁷ A discussão sobre regência e comunicação será ampliada no capítulo 2.

Como mencionado anteriormente, é escasso o material bibliográfico sobre estratégias de ensaio de corais. Além dessa escassez, há várias opiniões sobre técnicas de ensaio entre os diversos autores de canto e regência coral. Por vezes, essas técnicas são abordadas como a própria dinâmica de ensaio, ou seja, sugere-se uma distribuição dos vários aspectos a serem trabalhados durante um determinado período de tempo. Por vezes, as técnicas são consideradas apenas as especializadas, como técnica vocal, implícita no trabalho coral.

Observa-se que Barreto (1973) afirma que a técnica de ensaio de coro se baseia na fusão e homogeneidade dos sons e que essa técnica depende da habilidade do professor.

Martinez *et al.* (2000, p. 121-2) questiona técnicas de ensaio: “Como proceder durante um ensaio? O que determina o tipo de ensaio? Existem diversas maneiras de se realizar um ensaio. Tudo depende do maestro e da obra a ser ensinada”.

Faz-se necessário refletir sobre o processo presente no “como planejar” o que será ensaiado, quais aspectos importantes da obra de forma clara para cantores leigos, visto que muitos livros de regência tratam do assunto de maneira bastante generalizada.

É significativo um trabalho para instrumentalizar melhor o regente, que não é apenas quem orienta o grupo de cantores, mas é o responsável pela manutenção da motivação e performance dos participantes.

Segundo França (2004, p. 5)

O que faz o diferencial em uma performance? Que qualidades musicais é preciso buscar? O domínio técnico [...], a fluência, a consistência? As sutis variações de andamento e intensidade, a definição do fraseado, a valorização das cadências e pontos culminantes, a coerência estrutural, a caracterização estilística? A expressividade elegante ou arrebatadora, a entrega pessoal, o compartilhar das nossas construções simbólicas de uma maneira sincera e criativa?

Todas as questões colocadas pela autora acima são essenciais para a execução musical. Entretanto, há todo um caminho a ser percorrido até que seja possível chegar a estes objetivos. Neste contexto, a figura do maestro emerge como determinante na condução do grupo que lidera. Os acertos, assim como os desacertos do coro nas suas performances, são consequências das decisões tomadas durante o processo de preparação e execução do ensaio.

De acordo com Pfaustch (1988, p. 91):

O som do seu coro será uma exposição da sua habilidade em transmitir seu conhecimento, em aumentar e refinar suas técnicas pedagógicas, em estimular e manter nos seus cantores a dedicação às normas vocais e musicais, em dar forma às nuances silábicas e melódicas, em expandir o conhecimento e proficiência técnica de seu coro e em conduzir o grupo à performance artística.

Presume-se que planejar um ensaio eficiente seja mais do que conhecer a forma da música, dar as entradas com um gesto preparatório claro e preciso, saber as respectivas vozes dos naipes que estão sendo ensaiados, as respirações e os fraseados, entre outros.

Essa pesquisa aborda um caso específico e obviamente não pretende sanar todas as dúvidas e desafios de todos os corais, tão somente, sugere um dos vários perfis possíveis de preparo pessoal do regente frente ao perfil do coro pesquisado.

1.1 Metodologia

A metodologia para a realização da presente investigação foi a pesquisa-ação. Optou-se por essa metodologia pelo caráter social e empírico que a prática coral oferece. Thiollent (2005, p. 16) corrobora, ao dizer que

A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo.

Dentro dessa concepção, a metodologia de aplicação foi baseada nas estratégias de ensaios propostas pela pesquisadora, após revisão da bibliografia especializada sobre a regência, regência coral, assim como métodos que abordem técnicas e estratégias de ensaio coral, pois compreende-se que é durante o ensaio que o repertório é ensinado e que efetivamente é quando ocorre o aprendizado dos coralistas.

A aplicação das estratégias de ensaio sofreu alterações ao serem executadas, pois o próprio processo coral sofre constantes mudanças no decurso do aprendizado dos cantores.

Essa flexibilidade dentro de uma pesquisa acadêmica desse porte também pode ser percebida nas palavras de Thiollent (2005, p. 16) onde “os problemas de aceitação dos pesquisadores no meio pesquisado têm de ser resolvidos no decurso da pesquisa”.

Thiollent (2005, p. 16) justifica a escolha da metodologia de pesquisa até então discutida nesta investigação:

Em geral, a ideia de pesquisa-ação encontra um contexto favorável quando os pesquisadores não querem limitar suas investigações aos aspectos acadêmicos e burocráticos da maioria das pesquisas convencionais. Querem pesquisas nas quais as pessoas implicadas tenham algo a “dizer” e a “fazer”. Não se trata de simples levantamento de dados ou de relatórios a serem arquivados. Com a pesquisa-ação os pesquisadores pretendem desempenhar um papel ativo na própria realidade dos fatos observados.

A pesquisa iniciou-se por meio de levantamento bibliográfico sobre técnicas e estratégias de ensaio de canto coral. Entretanto, observou-se que especificamente nesses termos, o material estudado se mostrou escasso. A maior parte dos livros, principalmente na literatura em português, não aborda a temática, ou aborda de maneira bastante condensada.

Para dar continuidade, foi necessário ampliar a pesquisa com literatura que abrangesse outras temáticas correlatas. Como já mencionado anteriormente, muito do que se diz a respeito de coral tem caráter de relato de experiência, e muito pôde ser encontrado nas “entrelinhas” dos livros de regência.

Buscaram-se pequenos relatos, pequenos exemplos de aplicações didáticas que abordassem o ensaio propriamente dito. Assuntos específicos foram estudados, como por exemplo: timbre, sonoridade coral, afinação, ritmo, dicção, técnica vocal, entre outros. Tais conteúdos não foram encontrados, nos livros de regência, em locais destinados a discussão sobre o ensaio, mas em outras obras que trouxeram uma importante contribuição com exemplos práticos sobre a aplicação de estratégias de ensaio (BRINCKMEYER, 2006; FERNANDES, KAYAMA, 2006; FERNANDES, KAYAMA, ÖSTERGREN, 2006; GOETZE, 2006; BROOMHEAD, 2006; ANDRADE, 2006; CHENG, 1999; CORBIN, 2006; NOBLE, 1999; STAMER, 2006).

Estes autores citados acima vêm de diversas áreas do conhecimento, como por exemplo: educação musical, técnica vocal, técnica de regência, pedagogia musical.

Todo o conteúdo encontrado nesse levantamento bibliográfico serviu como base para a criação de técnicas e estratégias de ensaio frente o coro pesquisado.

No entanto, pelo caráter da pesquisa-ação, os exercícios propostos sofreram modificações no decurso de sua aplicação, como pode ser verificado no capítulo 3.

Nesta dissertação, o primeiro capítulo apresenta uma breve discussão sobre os termos performance, interpretação e prática, assim como uma abordagem sobre o processo interpretativo no canto coral e o papel do regente e cantor dentro deste processo. Neste capítulo também se discorreu sobre a conotação dos termos coro amador e coro profissional.

No segundo capítulo são abordados conteúdos específicos sobre o ensaio coral propriamente dito, ou seja, as estratégias e técnicas de ensaio, assim como subtítulos diretamente relacionados à temática, como, por exemplo: a escolha de repertório, estudo de partitura e técnica vocal.

Por fim, no terceiro capítulo é apresentada a elaboração e aplicação das estratégias, exercícios e técnicas de ensaio foram detalhadas e as escolhas feitas pela autora, enquanto regente, devidamente fundamentadas.

A dissertação é concluída com as considerações sobre o estudo realizado, no qual são apontados os principais resultados encontrados, bem como alguns direcionamentos para futuras pesquisas que corroborem com o aprofundamento dos temas aqui abordados.

2. A PRÁTICA CORAL SOB A PERSPECTIVA DA PERFORMANCE MUSICAL

Neste capítulo são abordadas questões relativas à performance musical no canto coral. Discorre sobre a terminologia sobre interpretação, performance e prática musical. No capítulo também se encontra um breve levantamento sobre expressões que costumam definir os tipos de coros: amador e profissional.

A relação entre o ensaio coral e a performance, neste capítulo, também diz respeito a questões relativas ao processo de construção da interpretação musical que se dá entre regente e coralista, já que alguns autores consideram o coro como um mero instrumento nas mãos do regente e outros o consideram como parte ativa do mesmo processo.

De acordo com Borém (2006, p.14) “a área de performance musical ainda é a subárea da música mais carente de quadros teóricos de referência específicos ou procedimentos metodológicos consolidados”.

Também envolvendo a carência de estudos na área de performance e interpretação, Apro (2006, p. 25) afirma que

O obstáculo que impede a melhor definição sobre o alcance e as fronteiras da interpretação musical está atrelado ao pouco (ou quase nenhum) interesse dos músicos executantes em formalizar seu pensamento musical.

Entretanto, há um aumento significativo nas pesquisas de performance musical e suas interfaces no Brasil, como aponta Borém (2006, p. 14) ao afirmar que “a área de concentração em performance musical tem sido preferida por cerca de metade dos alunos de pós-graduação (51,5% dos trabalhos defendidos em duas décadas, de 1981 a 2001)”.

2.1 Os termos: performance, interpretação e prática musical

As palavras performance, interpretação e prática possuem significados etimológicos diferentes (LIMA, 2006, p. 12). A performance está relacionada ao

ótimo desempenho e a prática, ao desenvolvimento motor necessário na execução de determinada atividade⁸. Já a interpretação, Lima (2006, p. 12) afirma que

[...] temos na interpretação a ideia da mediação, a tradução, a expressão de um pensamento. Portanto, a interpretação musical pressupõe por parte do executante a escolha das possibilidades musicais contidas nos limites formais do texto e a avaliação dessas possibilidades.

Lima (2006, p. 13) sustenta que “poderíamos pensar na performance como um processo de execução que não dispensa nem os aspectos técnicos presentes nessa prática, nem os processos interpretativos que contribuem para essa ação”.

Reid (2004, p. 102) afirma que “o termo mais comumente utilizado para descrever o processo de preparação para a performance é certamente a ‘prática’, porém isso pode significar muitas coisas”⁹. O mesmo autor sustenta que a prática musical consiste em uma gama de atividades diferentes que mantém relações entre si, como por exemplo: a memorização, o desenvolvimento da técnica e da expertise musical e por último, a formulação de interpretações¹⁰.

Reid (2004) questiona a preparação da performance e afirma que, na maior parte dos casos, essa preparação se dá de forma solitária, e que, no entanto, a performance se trata de uma experiência pública.

Alguns dos autores¹¹ pesquisados conotam a performance o sentido de que ela está relacionada primariamente a uma apresentação pública. No entanto, a autora desta dissertação entende que o ensaio coral, na verdade, tem como principal objetivo recriar constantemente o momento da performance.

Apro (2006, p. 25) traz uma importante colaboração ao afirmar que “a interpretação musical é, antes de tudo, fruto do pensamento. Se o pensamento de um indivíduo é organizado, sua execução musical se refletirá em um performance coerente”.

Rink (2007, p. 11) afirma que “a performance musical é uma parte fundamental da existência humana”. O mesmo autor sustenta que a performance em

⁸ LIMA, 2006, p.12

⁹ The term commonly used to describe the process of preparing for a performance is of course ‘practice’ – but this can mean many things.

¹⁰ [...] Musical practice in fact consists of a variety of different but interrelated activities including memorization, the development of technical expertise and, ultimately, the formulation of interpretations. REID (2008, p. 102)

¹¹ Developing the ability to perform, DAVIDSON (2008); Preparing for performance, REID (2008); The fear of performance, VALENTINE (2008)

público leva horas, anos de preparação e estudo e ainda questiona sobre a compreensão real acerca das várias interpretações possíveis de uma obra. Rink traz apontamentos sobre as relações entre a partitura e a prática musical e de como tornar trechos do ensaio mais efetivos e eficazes¹².

Desta forma, no canto coral faz-se necessário que o regente organize os conteúdos musicais implícitos da obra a ser ensaiada, de modo que, facilite a compreensão dos coralistas.

2.2 A construção do processo interpretativo no canto coral

Dentre todas as artes, a música é por excelência uma arte temporal. Cada performance, cada ensaio torna-se um acontecimento único, uma vivência que se dá no momento da execução musical.

Pareyson (*apud* LIMA, 2005, p. 22) relata que “a música só encontra sentido na execução, ela é que manifesta o texto musical em sua plenitude, mesmo que haja possibilidade de uma interiorização sonora por parte do intérprete e do compositor”.

Ou seja, o intérprete se torna um “embaixador” das intenções do compositor, sendo que as intenções primárias da criação musical precisam ser compreendidas e corretamente repassadas para o espectador.

Fernandes, Kayama, Östergren, (2006, p. 52) reforçam que “no que tange a questionamentos envolvendo a performance coral em épocas e culturas diversas, a busca de respostas calcadas em evidências é uma atitude que pode dar grande dimensão ao processo interpretativo”.

Historicamente, a própria figura do maestro nos mostra o caminho que foi trilhado até os dias atuais para que se consolidasse seu papel frente ao grupo coral, todavia tais modificações históricas não serão discutidas aqui. Basicamente, o regente exerce, no mínimo, três funções básicas frente ao coro: mantém o *battere*¹³, faz decisões de cunho interpretativo sobre a obra e também administra o coro¹⁴.

De acordo com Fernandes, Kayama, Östergren (2006, p. 34)

¹² A discussão sobre ensaio será discutida posteriormente.

¹³ Termo utilizado para definir a pulsação feita pela mão direita do regente, enquanto a mão esquerda é responsável basicamente pelas entradas, cortes e dinâmicas.

¹⁴ Funções do regente retiradas do verbete *Conducting* do The New Grove Dictionary.

Um dos poucos pontos comuns entre os grupos corais de natureza amadora é o fato de que o regente é o único profissional do grupo. Mesmo na atividade coral profissional, ele é a figura central de todo o processo interpretativo das obras do repertório de seu grupo. Embora o regente tenha que assumir uma série de outras funções, como as de pedagogo e preparador vocal, o foco de seu trabalho é, normalmente, a performance, através da qual ele exerce seus papéis de intérprete e executante.

Rocha (2004, p. 74) também considera que “o regente é, antes de tudo, um intérprete”. A afirmação de que o regente deve assumir simultaneamente o papel de intérprete e executante, remete ao questionamento sobre a participação do cantor coral dentro desse processo.

No entanto, Kerr (2006, p. 207) compreende que o maestro deve

Lembrar-se sempre de que o cantor não tem o discurso musical inteiro no processo do ensaio; ele depende de você para compreender o texto musical e realizá-lo por inteiro. O ajuste final é do regente, mas, até lá, a orientação foi dada em função das possibilidades do cantor.

Observa-se que Kerr (2006) aponta que as possibilidades dos cantores devem ser levadas em consideração. A interpretação musical acontece devido a um processo de preparação e estudo e, portanto, precisa ser planejada. Em coros onde cantores não possuem formação específica em música, essa habilidade se mostra ainda mais necessária.

No entanto, Kerr (2006, p. 208) assegura que

Cantar em coral é participar da construção e desenvolver essa participação é pertinente e esperado. Portanto, o cantor pode e deve participar. É o instante da descoberta de que tem voz, de que pode construir com a voz e de que, na fala, o potencial criador já existe e quanto mais se fizer dele uso, mais as emoções poderão eclodir sonoramente... Ensaio, um momento para apreender, ao invés de aprender.

Contudo, para Oliveira e Oliveira (2005, p. 49) “o coral é um instrumento na mão do regente e o regente é quem deve tanger este instrumento, dizer como é que quer que ele seja tocado”. Nessa direção, Decker (1995) também considera o coro como um instrumento ao dedicar um capítulo de seu livro intitulado “criando música com o instrumento coral”¹⁵.

Ainda, na mesma linha de pensamento, observou-se que a respeito do regente, Fernandes, Kayama, Östergren (2006, p. 34) afirmam que “o foco de seu

¹⁵ Tradução da autora: Creating music with choral instrument.

trabalho é, normalmente, a performance, através da qual ele exerce seus papéis de intérprete e executante”. Fernandes, Kayama, Östergren (2006) acreditam que o regente é a principal figura dentro do processo interpretativo.

Percebe-se que diversos autores (citados acima) afirmam que o regente é o agente responsável pela interpretação de uma obra coral. Contudo, Kerr (2006) sustenta a necessidade de inclusão do cantor coral dentro do processo interpretativo (como já mencionado anteriormente).

Observa-se que Green (1997, p. 245) afirma que “todo ensaio é uma performance para o regente” ¹⁶. A mesma autora também defende que “o propósito do ensaio é atenuar as diferenças entre o regente e os executantes, dar aos músicos uma oportunidade de ajustar a sua parte ao todo. O regente é o agente unificador” ¹⁷ (GREEN, 1997, p. 245).

Ao se considerar a gama de possibilidades de interpretação de uma obra e somar essa gama ao conhecimento adquirido e experiência que cada regente e cantor trazem consigo, o canto coral pode apresentar um universo repleto de oportunidades interpretativas. No entanto, cada decisão precisa ser compartilhada com todos que fazem parte do processo de construção da performance musical.

Figueiredo (1989, p. 74) aponta que

A repetição de tarefas, o treinamento exaustivo em determinadas passagens, a expectativa com relação ao produto final, transformam o coralista num mero repetidor que atua segundo a vontade do regente, tornando-se completamente dependente da sua ação.

Moore (1999, p. 48) diz que “o ensaio torna-se o foco do processo de música coral, até mais significativo que a própria apresentação”. Assim sendo, o foco da preparação do regente deve ser o ensaio de seu coro. É durante o ensaio que o coro aprende música e todos os aspectos importantes relacionados à execução musical. A apresentação apenas encerra um ciclo e o canto coral sob esta perspectiva, conota que a performance ocorre durante todo o processo, ou seja, da escolha do repertório – que gira em torno dos objetivos e capacidade do coro - até a apresentação.

¹⁶ Tradução da autora: Every rehearsal is a performance for the conductor.

¹⁷ Tradução da autora: The purpose of the rehearsal is to bridge the gap from conductor to performers, to give the players an opportunity to fit their own individual part into the unified whole. The conductor is the unifying agent.

A participação do coralista dentro deste ciclo precisa ser mensurada de forma qualitativa. O cantor do coro não pode ser considerado apenas o instrumento nas mãos do regente. Sua participação no processo coral precisa ser efetiva. E cantores corais não precisam, necessariamente, saber ler uma partitura ou entender de análise musical para fazer parte deste processo e para tanto, exige-se um planejamento para que esta participação seja realmente efetiva.

Figueiredo (2006, p. 17) diz que “a atividade coral é associativa por excelência, sendo um trabalho em equipe, que, bem conduzido, prepara indivíduos para uma convivência positiva em sociedade”.

É necessário ressaltar que o processo de interpretação de uma obra coral tem início, basicamente, com quem irá regê-la. A investigação sobre o período, estilo, gênero, compositor, articulação, sonoridade, gestual, andamento, dinâmica, etc. marca o estudo pessoal do regente frente à obra. Esta etapa de estudo é fundamental para o sucesso do ensaio.

Kerr (2006, p. 203) aponta que

o regente precisa escutar, ouvir o que se canta, ou mais ainda, deixar soar a canção engasgada na garganta! Só assim o cantor deixará de temer que a sua canção não esteja de acordo com o pensamento do regente, quando esse ao contrário do que foi dito, fica distante, assumindo poder e autoridade.

Decker (1995) destina o prefácio de seu livro “*Choral conducting: focus on communication*” à importância da comunicação. Afirma que “a função da regência é a comunicação” (DECKER, 1995, p.1) ¹⁸. Nessa direção, o estudo da partitura, que é tão importante para o desenvolvimento do trabalho do maestro junto ao coro, pode se tornar desnecessário caso não haja uma comunicação eficaz entre todos os envolvidos no processo.

De acordo com Decker (1995) a interpretação geralmente ocorre a partir da intenção do compositor, da criação artística e de sua concepção da obra, passando pelo intérprete e chegando ao ouvinte, no concerto, como demonstrado da ilustração

¹⁸ Tradução da autora: The function of conducting is communication.

1.

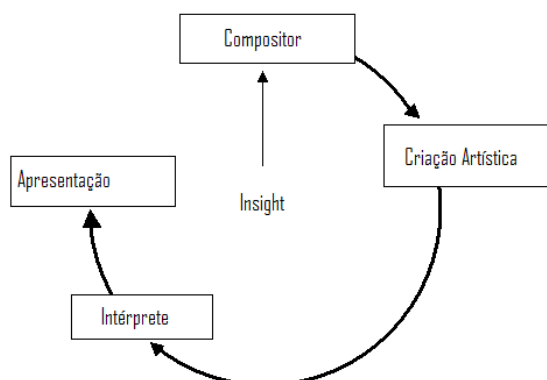


Ilustração 1: Comunicação: Compositor – intérprete - público (DECKER, 1995, p.2)

Entretanto, o autor acredita que na prática coral, após a criação artística há a interferência do regente no processo interpretativo, como demonstrado na ilustração

2.

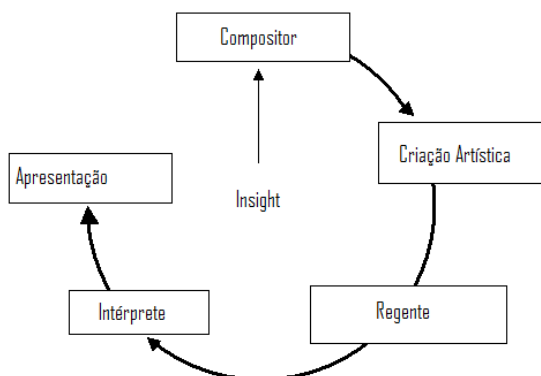


Ilustração 2: Comunicação: Compositor – regente – intérpretes - público (DECKER, 1995, p.2)

O gráfico esquematiza que “após ensaiar, regente e coro terão como meta comum uma comunicação artística com o público¹⁹” (DECKER, 1995, p. 2)

Ainda de acordo com Decker (1995, p. 1) “a regência apresenta oportunidades musicais e desafios para a comunicação”²⁰.

¹⁹ Tradução da autora: After rehearsing, conductor and ensemble will have as their common goal an artistic communication with an audience.

²⁰ Tradução da autora: Conducting presents musical opportunities and challenges for communication.

Entende-se que a comunicação precisa acontecer durante todo o processo coral, ou seja, sua gênese parte do estudo da partitura, uma vez que o próprio compositor procura meios de expressar o cerne de sua criação e o regente emerge como figura decisiva dentro deste processo de comunicação. A primeira instância comunicativa, portanto, se dá entre compositor e regente.

Baseada na discussão entre os autores Moore (1999); Kerr (2006); Green (1997) e no gráfico apresentado por Decker (1995), a autora propõe um terceiro gráfico (ilustração 3) onde regente e coro atuam juntos. Essa ação unificada acontece durante os ensaios e o maestro é considerado então, o mediador deste processo.

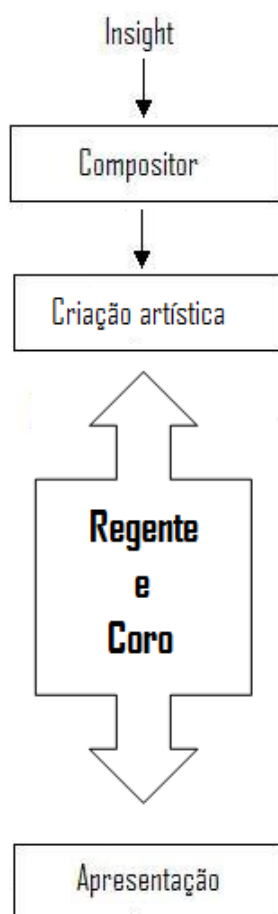


Ilustração 3: Comunicação entre envolvidos no processo interpretativo. Gráfico da autora.

Desta forma, regente e coro precisam estabelecer uma forma eficaz de comunicação entre si, para que o público possa captar as intenções primárias do compositor frente à criação musical.

2.3 Coro amador, coro profissional

Também foi necessário nessa pesquisa abordar o termo amador e profissional, visto que são termos comumente usados na literatura coral.

O termo amador é referenciado por Rocha (2004) quando o autor distingue dois tipos de grupo coral: o amador e o profissional. Observou-se que o termo amador encontra-se vinculado ou indiretamente relacionado, muitas vezes, a falta de conhecimento técnico-musical, como podemos verificar em Rocha (2004) que dedica um exemplo sobre coro amador e coro de escolas de música, em seu capítulo sobre ensaios.

Todos esses grupos, com todas as suas diferenças de perfil, repertório e faixa etária, são formados por amadores e pessoas que, em sua maioria, não sabem ler uma partitura, mas se dispõem a aprender a parte com afinco, a partir dos meios existentes. (ROCHA, 2004, p.97)

Verifica-se que o coro amador, de acordo com este último autor, é formado por amadores e por pessoas que não leem partitura. Ambos fazem parte do coro amador, o que dentro do contexto oferecido por Rocha, pode conotar que o coro amador também é formado por pessoas sem conhecimento técnico em música.

O termo profissional geralmente está relacionado ao nível técnico que o coro possui. Rocha (2004) discorre em um exemplo sobre corais profissionais, que estes são formados por cantores profissionais e apresenta problemas relacionados ao conhecimento técnico dos cantores, como por exemplo, a falta de leitura à primeira vista.

À exceção de poucos e grandes centros de cultura musical no mundo, o cantor profissional ainda se diferencia do instrumentista profissional pelo fato de ser menos culto do ponto de vista musical, tanto na técnica (sua leitura à primeira vista, por exemplo, costuma ser claudicante) quanto no conhecimento geral das matérias que correm paralelas à atividade musical, como estética, análise, harmonia e outras (ROCHA, 2004, p. 99)

Nota-se que Rocha (2004) relaciona o termo profissional à presença de técnica vocal dos cantores, mas se refere à técnica como a habilidade de leitura musical. Também se queixa da falta de conhecimento musical em áreas “paralelas” à atividade vocal, como análise, harmonia, etc. Nessa direção, o perfil do cantor

apontado pelo autor seria bastante aproximado ao do cantor considerado como parte do coro amador, excetuando-se apenas a presença de uma técnica vocal mais apurada.

A confusão entre os termos também pode vir de uma prática comumente realizada, apontada por Oliveira, Oliveira (2003, p. 5) que afirma

Fundar um coral [...], não remunerado, é coisa que geralmente começa depois de ter começado. Vamos explicar isto melhor: feliz o regente que partindo do nada, tem a chance de dentro muitos candidatos, poder escolher seus cantores e moldá-los de acordo com seus objetivos e os do grupo que se forma. O que geralmente acontece é que existindo uma comunidade ou associação ou firma comercial, ou seja que grupo for, algumas pessoas querendo cantar, motivam-se para a formação de um coral. Alguém toma a iniciativa, procura um regente e “vapt-vupt” está lançada a semente do coral.

O fato é que o termo amador pode também remeter ao prazer de se fazer algo, e não a capacidade ou técnica relacionada à atividade em questão. O termo coro leigo foi levantado como uma possibilidade para denominar um grupo coral que não tem conhecimento técnico em música, mas ainda assim pode não demonstrar a realidade do coro.

O fato de um coralista não ter domínio na leitura musical, ou não ter o mesmo conhecimento que o regente possui, não implica que esse cantor seja leigo em música. Ele pode trazer consigo uma bagagem musical que, às vezes, não se enquadra no conhecimento adquirido nas academias e universidades, mas é de uma riqueza incomensurável.

Entretanto, os termos em questão não devem desvincular nível técnico e artístico das atividades promovidas por tais grupos. Corais amadores costumam possuir uma espécie de estereótipo, como bem observado por Oliveira, Oliveira (2005, p. 6-7)

(Corais) Apenas são instrumentos nas mãos de nossa cultura que os julga e os classifica em a [sic] segundo escalão e os enquadra no estereótipo cantar “cantar para ser feliz, só”, “cantar de graça ou em troca de um lanchinho”etc. Quem pensa assim a respeito de todos os corais amadores, pode estar redondamente enganado. Muitos corais amadores superam corais profissionais em repertório, nível técnico e qualidade artística.

A análise sobre os termos usados rotineiramente para definir um coro precisam ser estudados e seguramente, merecem um aprofundamento meticoloso.

No entanto, foi necessário aclarar a utilização de tais termos para esta pesquisa, pois, o coro pesquisado costuma ser classificado como amador por trazer em sua constituição, coralistas que não possuem leitura musical e técnica vocal.

Nesta pesquisa o termo “amador” será mantido para descrever corais não remunerados, não implicando numa discussão acerca de qualidade técnica e/ou conhecimento musical.

3. ETAPAS DO ENSAIO CORAL

Este capítulo discorre sobre conteúdos que contornam a preparação e execução do ensaio coral. Apresenta técnicas de ensaio, estratégias de ensino sugeridas na literatura pesquisada assim como, abordagens metodológicas que podem vir a contribuir para a preparação e execução do ensaio coral.

De acordo com Oakley (1999, p. 113) “a regência tem muito mais a ver com o ensaio que com a apresentação. [...] A proporção de tempo gasto com ensaio em contraste com o tempo gasto com performance é, algumas vezes, surpreendente”.

A escolha do repertório, assim como o estudo da partitura e análise formal, é discutida como o alicerce que sustenta as escolhas do maestro durante a preparação do ensaio.

Nessa direção, Carvalho (1999, p. 55) aponta que “todo o trabalho do regente está fundamentado neste momento mais íntimo e pessoal em que ele se dedica ao estudo da partitura”. Mas a relação do estudo da partitura com o ensaio é abordado pelo mesmo autor que afirma que “as técnicas de ensaio utilizadas pelo regente devem ser aplicadas em função das músicas estudadas”.

Do mesmo modo, a presença da técnica vocal neste capítulo se justifica pelo entendimento de que as propostas entre a técnica vocal e o repertório precisam ser constantes e precisamente objetivadas (COELHO, 1994, p.17). A abordagem da técnica vocal é delineada a partir de duas perspectivas: sua função no ensaio coral e a técnica vocal do regente coral.

3.1 Técnicas e estratégias de ensaio

[...] padrões podem se tornar padrões, se escrito com T de técnica, risco que as convenções também correm de, no caso, se tornarem contenções. Técnica é um padrão que nos obriga a nos contermos. [...] É preciso não se conter usando técnicas. O melhor é a identificação do momento. Observemos como agimos diante e dentro de um momento e colecionemos procedimentos. (KERR, 2006, p. 200)

A aplicação do ensaio foi descrita de forma distinta na literatura coral pesquisada. O termo técnica de ensaio foi encontrado em um número maior, porém o termo dinâmica de ensaio também foi encontrado²¹. Devido à necessidade de utilização desses termos nesta pesquisa, faz-se necessário um levantamento sobre possíveis aplicações de ambos os termos.

De acordo com Barreto (1973, p. 83) compreende-se por “técnica em música o conjunto de métodos e processos que permitem ao executante dominar o mecanismo da arte, proporcionando-lhe os meios necessários para melhor interpretação da obra musical”.

Já de acordo com Rocha (2004, p. 91) ao se referir sobre técnicas de ensaio

[...] Não existe uma técnica padrão para ensaios, mas antes uma técnica específica para cada ensaio, escolhida em função do conjunto (orquestra e/ou coro), da obra e da circunstância, dividiremos este item em duas partes, considerando a particularidade da cada uma. São elas: técnicas *em função do conjunto* e técnicas *em função da obra*²².

Este autor traz uma importante colaboração para esta pesquisa quando afirma que não existe uma única técnica, mas uma técnica para cada ensaio e em função de diversos fatores. Ao se pensar desta forma, o ensaio então, pode ser compreendido como algo orgânico e mutável. Corroborando com esta afirmação, pode-se verificar que Martinez (2000, p. 121) afirma que “existem diversas maneiras de se realizar um ensaio”. O autor destina um capítulo de seu livro ao tema técnicas de ensaio e sugere procedimentos que podem fazer parte do ensaio, como por exemplo: relaxamento corporal, técnica vocal, aquecimento, ensaio de naipes, ensaio em conjunto, estudo do texto.

Martinez (2000) sustenta que todo o trabalho do maestro, sobre técnicas de ensaio, deve ser planejado. Essa planificação deve conter horários e a descrição exata dos procedimentos adotados. No capítulo destinado à técnicas de ensaio, discorre sobre o posicionamento do coro como forma de proporcionar equilíbrio entre os naipes.

Não obstante, o planejamento do regente deve ser elaborado com o intuito de colaborar para organização do trabalho, definição de objetivos e clareza de propostas. Portanto, deve haver uma flexibilidade sobre os procedimentos adotados

²¹ Monografia de conclusão de curso: Dinâmica de Ensaio Coral. LOPES, PEREZ, PATRIOTA, NOGUEIRA, URTADO. 2007. Universidade Federal de São Carlos.

²² Grifo do autor.

para que a planificação sugerida por Martinez (2000) não se torne um impedimento no desenvolvimento de novas propostas e descobertas que venham a ocorrer durante o ensaio coral.

Zander (2003, p.13) também direciona um de seus capítulos ao tema técnica de ensaio. Aborda a temática com exemplos de exercícios que podem ser aplicados em casos específicos de dificuldade de aprendizagem do coro em situações como: passagens difíceis da partitura, expressões corretas que devem ser utilizadas pelo regente enquanto explica e a aplicação de exercícios para correta execução de efeitos assim como coloraturas e vocalizes.

Zander (2003) afirma que

Não entendemos por técnica tão somente os gestos mecânicos da regência, mas antes um complexo que reúne, além do aspecto mecânico, também o estético, o interpretativo e até o psicológico, capacidades sem as quais todo trabalho em grupo, no caso do coro, tornar-se-ia difícil ou até mesmo incapaz de produzir bons resultados (ZANDER, p. 13-14).

Desta forma, a técnica de ensaio pode ser discutida também ao se buscar compreender o próprio termo “ensaio”, como descrito por Schimiti (1997, p. 122)

Denominaremos ensaio o trabalho rotineiro e progressivo desenvolvido com o coral. Esse dia-a-dia requer toda a atenção do regente. Se a repetição pode levar à perfeição, também é o caminho mais rápido em direção à monotonia. Os ensaios integram um processo. Logo, respeitam um tipo de ordenamento em que as partes estão vinculadas umas com as outras. O regente, porém, deve ter a preocupação de fazer de cada ensaio um encontro completo, com começo, meio e fim.

Ao se compreender os ensaios como um único processo, pode-se considerar que cada ensaio precisa apresentar coerência na sua forma de execução junto ao coro. Faz-se necessário então, que o regente se instrumentalize com ferramentas que possam dar suporte para as suas decisões. Verificou-se durante esta pesquisa que tais colaborações nem sempre são explicitadas nos livros de regência, e talvez, pela própria característica da atividade coral, as estratégias, técnicas, exercícios e dinâmicas de ensaio, nem sempre são compartilhados.

Shaw (*apud* KERR, 2006, p. 205) afirma que “não existem regências diferentes, mas diferentes técnicas de ensaio”. Esta afirmação corrobora com o fato de que corais possuem características diferenciadas, propostas específicas e para cada uma destas qualidades, poderá haver um tipo de abordagem técnica, ou seja,

um tipo de organização do trabalho coral. Essa organização incorpora aspectos organizacionais, administrativos, psicológicos, musicais, técnicos e tantos outros aspectos quantos forem necessários.

Fernandes, Kayama, Östergren (2001, p. 67) abordam a temática em torno da técnica coral como a homogeneidade e equilíbrio sonoro do grupo. A precisão rítmica, a unificação vocálica, timbre do grupo homogeneizado, determinam a técnica coral.

Swan (*apud* FERNANDES, KAYAMA, ÖSTERGREN, 2001, p. 67) diz que “a homogeneidade é possivelmente a técnica coral mais necessária e importante; não dá para imaginar um grupo vocal sem homogeneidade”. O principal foco do regente é encontrar maneiras para que seu coro soe de forma homogênea.

A dinâmica de ensaio também foi discutida na bibliografia estudada e o termo dinâmica foi encontrado para denominar um conjunto de práticas que determinam o andamento do ensaio.

Lopes, Perez, Urtado, Patriota, Nogueira (2007) estudaram a dinâmica de ensaio coral englobando os seguintes aspectos: preparação do regente, mapeamento do grupo, escolha de repertório, organização do tempo no ensaio, técnica vocal.

Schimiti (1997, p. 124) afirma que “o ensaio não pode se organizar como um tempo interminável de cantos sucessivos. As atividades devem ser variadas, associadas porém ao objetivo do trabalho”. A afirmação de Schimiti denota outro tipo de dinâmica de ensaio, onde os exercícios propostos durante a aprendizagem de uma música devem acontecer de forma variada além de estarem conectados com os objetivos musicais exigidos.

Desta forma o estabelecimento de uma técnica de ensaio sequencial pode determinar a dinâmica do ensaio. Esta dinâmica de ensaio poderá influenciar diretamente no aprendizado dos cantores, como observou Schimiti (1997, p. 121) ao alegar

Se cada tipo de repertório propõe uma sequência de desafios ao regente, o ensaio apresenta-se como o momento de se exercitar todos os parâmetros musicais; uma vez estimulado cada cantor será capaz de demonstrar sua habilidade de expressar música com compreensão, com técnica, usufruindo, desta forma, do grande prazer de realizá-la artisticamente.

Observa-se que se faz necessário que o processo do ensaio seja ponderado com o intuito de melhorar o aprendizado dos cantores, ou seja, estreitar a relação entre obra e cantor por meio de uma prática baseada em uma melhor otimização do tempo de ensaio. Os objetivos musicais precisam nortear o planejamento dos ensaios, independente do propósito e capacidade/habilidade técnica do coral.

Figueiredo (2006, p. 17-8) afirma que

O regente não pode desprezar qualquer oportunidade de transformar algum aspecto da obra que está preparando num exercício para desenvolvimento da musicalidade de seu cantor, seja no aspecto rítmico, ou das alturas, melódica ou harmonicamente. Não se trata, apenas, de resolver apenas pontos problemáticos de uma determinada obra. É preciso ter em mente que tudo o que se trabalha numa obra se reflete em todas as obras do repertório do coro.

Percebe-se que ao planejar os ensaios estando ciente dos objetivos a serem alcançados, o coro se beneficia musicalmente. O maestro pode sugerir obras que estejam de certa forma, conectadas entre si, que tenham relação direta com a aprendizagem de aspectos musicais e técnicos do coro.

Zander (2003) traz importantes apontamentos sobre a importância de se saber conduzir um ensaio assim como sobre a preparação pessoal do regente, como se pode observar na seguinte afirmação:

Muitos coros são indecisos porque seu regente é indeciso. O coro é o espelho de seu regente. Quanto mais exatas as expressões durante o ensaio, tanto melhor para o canto. O que o regente exigir deve ser exato para todos e não sujeito a diferentes interpretações. Quando o regente não prepara bem a partitura, frequentemente acontece, durante os ensaios, notar que certas partes não estão bem, sem saber explicar por quê. Manda o coro parar e repete. O trecho novamente sai mal, donde decorre nova repetição até que, por acaso, produza o resultado ideal. Neste caso, ele não sabe explicar o que corrigir. Os cantores, quando corrigidos, devem ser alertados do porquê da correção e conscientizados do erro. Só assim, evitam-se repetições desnecessárias (ZANDER, 2003, p. 229)

Figueiredo (2006, p. 25) questiona a preparação do ensaio da seguinte forma:

Até que ponto deve um regente preparar seu ensaio? Este é, para mim, um ponto problemático. Sem dúvida, durante o estudo de uma obra, vão surgindo as idéias sobre a maneira de como conduzir o ensaio, em suas várias etapas. Uma das preocupações iniciais, principalmente na fase de leitura, é que notas e ritmos errados não se estabeleçam. É a grande paranóia dos regentes. Ao estudarmos uma partitura, começamos a perceber pontos onde, provavelmente, o coro terá dificuldades, tanto no ritmo, quanto nas alturas, ou na pronúncia. O problema é que “provavelmente” não significa “certamente”. A paranóia pode fazer ocorrer,

por exemplo, que o regente fique buscando, durante todo o ensaio, “aqueles pontos” que ele previu. Se “aqueles pontos” não ocorrem, acaba o regente ficando perplexo, sem ter o que dizer, repetindo os trechos eternamente até que, eventualmente, o problema ocorra e ele apareça com a solução tão acalentada. Pior, ainda, é a situação em que o regente está tão preocupado com “aqueles pontos” previstos, que não percebe outros, mais graves, que ele não havia previsto.

Este autor, especificamente, defende a ideia de que a preparação do ensaio deve estar intimamente ligada ao conhecimento profundo que o regente possui da partitura e que o mesmo deverá manter uma postura de estar aberto a novas descobertas. Ainda faz uma analogia com um médico que planeja a sua consulta sem conhecer o paciente e reitera a ideia de que o coro a cada ensaio é um novo coro.

Cada ensaio é realmente um novo desafio e não poderá se ter certeza absoluta de como será o resultado, porém, a ideia musical e sonoridade desejada pelo regente deverão estar presentes desde o princípio de sua preparação.

Entre os dois autores (FIGUEIREDO, 2006; ZANDER, 2003) percebe-se que o domínio e conhecimento da partitura é nitidamente defendido por ambos.

A analogia feita por Figueiredo (2006) sobre a consulta médica traz um importante questionamento, entretanto, quando um médico recebe o paciente e faz seu diagnóstico, sabe prontamente quais os procedimentos que devem ser tomados. Sabe, por exemplo, se deverá pedir exames complementares, ou qual o tipo de medicamento e a duração do tratamento, etc.

Oakley (1999, p. 124-5) aponta que

Ensaiai é por si só arte dentro da arte. Embora algumas pessoas pareçam ter um dom natural para planejar ensaios eficientes, é tanto possível quanto essencial que todo regente desenvolva habilidades estratégicas e eficientes de ensaio. Presume-se, e esta é uma grande conjectura, que cada regente chega ao primeiro ensaio com todas as perspectivas e sons da produção final já completamente internalizados. Se o regente não tem um conceito sonoro detalhado do produto final firmemente consolidado no seu ouvido interno, esse regente está conduzindo o coro a uma viagem com destino ignorado. O resultado é um ensaio confuso, em que o regente tenta aprender a música junto com os cantores, o que é inaceitável.

Nesse sentido, o ensaio deveria ser o centro das atenções de todo regente coral, uma vez que é durante esse período que se dá o aprendizado dos cantores e uma consequente construção da performance do grupo.

Figueiredo (1990, p. 88) sustenta que

A organização do ensaio pode contribuir efetivamente para a melhora das condições musicais dos corais. A escolha de repertório adequado, a preparação das diversas etapas do ensaio, a seleção cuidadosa de diferentes tipos de treinamento, a previsão de problemas e soluções para os mesmos, a avaliação sistemática das atividades do ensaio, são aspectos fundamentais para o bom funcionamento de um trabalho coral.

O posicionamento do regente frente à aplicação da ordem cronológica de exercícios estabelecida e planejada por ele próprio poderia ser tratado como uma espécie de conduta de ensaio.

Como visto anteriormente, um bom planejamento não garante ao maestro que tudo vá correr dentro do esperado, muito pelo contrário, o planejamento apenas dará um suporte às decisões tomadas, assim como, uma fundamentação para possíveis decisões que, possivelmente, serão tomadas durante o ensaio devido a algum problema específico que possa vir a ocorrer.

O canto coral possui uma característica muito forte advinda das práticas musicais coletivas. Em geral, os cantores apresentam uma grande dificuldade de ouvir a sua própria voz e de ouvir os demais naipes. Muitos cantores também apresentam dificuldades em manter-se afinados ou no ritmo correto ao ouvir as demais vozes cantando algo completamente diferente do que eles próprios vêm executando.

Brinkmeyer (2006, p. 8) afirma que

Geralmente quando os coros cantam os ritmos e as alturas corretamente, com dinâmicas e afinação perfeita, nós damos a eles um retorno generalizado. Simplesmente os parabenizamos dizendo “Bom”. Ou pior, quando as coisas vão bem, às vezes, não dizemos nada²³.

Neste caso, o cantor coral precisa que o regente dê a ele um retorno sobre sua performance pois ela está sendo construída a cada ensaio. Até mesmo cantores experientes necessitam desse tipo de retorno. Nesse caso, o papel do regente é também de servir como um terceiro ouvido para o cantor coral.

²³ Tradução da autora: Too often when choirs sing the correct rhythms and pitches musically, with perfect tone and dynamics, we give them global feedback. We simply congratulate them by saying, “Good”. Or worse, when things are good, sometimes we say nothing at all.

O mesmo autor também sustenta que os regentes precisam “ser tão exatos e detalhistas ao fornecer ao coro um reforço positivo quanto são ao descrever seus erros enquanto cantam²⁴” (op. cit. BRINKMEYER, 2006, p. 9)

Silatieen (1999) enfatiza que o ensaio só deve ser interrompido com um propósito bastante específico e que durante a interrupção deve-se trabalhar apenas um objetivo, pois “jogar para o coro várias informações de uma vez apenas confunde os cantores e não é eficaz no que se refere a promover mudanças” (1999, p. 92-3).

Silatieen (1999) ainda aponta que as repetições durante o ensaio devem fazer sentido e que repetições de notas incorretas reforçam o erro (1999, p. 92-3).

O regente poderá desenvolver a escuta de seus cantores por meio de reforços positivos na maneira como ensaia. Lembrando que, como já dito anteriormente, cada aspecto trabalhado com o coro, irá se refletir em outros pontos do repertório ou do ensaio.

Brinkmeyer (2006, p. 9) corrobora com tal afirmação ao apontar que os maestros precisam oferecer oportunidades para que os estudantes possam manipular suas habilidades e que cantar no coro é um meio bastante propício para isso²⁵.

Ainda na forma como o maestro conduz o seu ensaio, Silatieen (1999, p. 94) verifica que “a proporção do tempo em que o coro se encontra cantando durante o ensaio em relação ao tempo despendido em conversa pode ser muito reveladora”.

Busch (1984) compartilha alguns dos procedimentos que podem orientar a atuação do regente durante os ensaios, quais sejam:

- iniciar a música prontamente, sem falar em demasia;
- possibilitar ao coro uma oportunidade de leitura sem interrupções para eventuais correções;
- ouvir atentamente ao que o coro produz;
- recordar dos problemas e dificuldades;
- manter o coro cantando;

²⁴ Tradução da autora: Be as accurate and detailed in providing your positive reinforcement as you are in describing the errors in their singing.

²⁵ Tradução da autora: Provide opportunities for students to manipulate their language skills. Singing in a choir ensemble provides an excellent vehicle for this. *Brinckmeyer, Lynn. Does your verbal feedback nurture or starve your students? Food for thought. In: The Choral director's cookbook: Insights and inspired recipes for beginners and experts. Meredith Music Publications. 2006*

- incentivar positivamente;
- comunicar claramente quais são os problemas a serem resolvidos;
- ensaiar;
- prestar atenção ao relógio para administrar o tempo que se despende com cada trecho do ensaio e repetir uma seção inteira após ensaiar apenas um trecho problemático, ou seja, contextualizar o acerto dentro da obra.

3.1.1 Abordagens metodológicas

De maneira geral, alguns autores²⁶ sobre canto coral fazem considerações genéricas sobre procedimentos de ensaio coral, mas que constituem como observações importantes que podem auxiliar na dinâmica do ensaio.

Schimiti (1997, p. 126) traz considerações relativas ao tempo de ensaio. Afirma que uma grande parte dos regentes costuma prever um tempo maior do que o necessário. A pontualidade, tanto para iniciar quanto para encerrar o ensaio é muito importante.

Outra questão relativa ao ensaio é que o tempo destinado para cada exercício aplicado precisa ser calculado. Como discutido anteriormente²⁷, faz parte de uma planificação de horários e abordagens que podem ser feitas pelo maestro, com o intuito de organizar o ensaio. Caso contrário, o coro poderá cantar infinitamente o mesmo trecho até que, aleatoriamente, acerte. Se dentro do tempo programado para a aplicação exercício o coro não atingir o objetivo desejado, o regente precisa rever seu planejamento assim como sua estratégia de ensaio.

Entretanto, o controle do tempo durante o ensaio não precisa ser milimetricamente cronometrado, apenas acompanhado para que se aproveite o máximo.

Schimiti ainda sustenta que o repertório seja composto por obras que apresentem graus de dificuldade diferenciados assim como características musicais distintas, como por exemplo, tonalidade, andamento e estilo (SCHIMITI, 1997, p. 126). Também sugere que o grupo alterne o posicionamento durante o ensaio,

²⁶ KERR (2006), SILATIEN (1999), SCHIMITI (1997), DECKER (1995), MARTINEZ (2000)

²⁷ Ver a discussão sobre planificação de ensaios na p. 24 desta dissertação.

cantando em pé, sentado, parado ou movimentando-se. Esta sugestão também foi feita por Martinez (2000) e apontada anteriormente nesta pesquisa²⁸.

Desta forma, o ensaio pode ser dividido como numa linha cronológica, alternando-se, por exemplo, momentos de maior ou menor tensão.

Sobre como iniciar o ensaio, alguns autores trouxeram sugestões bastante interessantes. Moore (1999, p. 50) aponta que

Nos primeiros momentos do ensaio, é aconselhável revisar o material do ensaio anterior para reforçar a segurança adquirida pelo coro com o repertório. Além disso, ensaiar seções que não ficaram bem fixadas previamente é uma boa estratégia no planejamento do ensaio.

Já de acordo com Kerr (2006, p. 212)

Começar um ensaio pode ser aproveitar o burburinho que o antecede, como um modo de aquecimento. A imposição do silêncio, neste momento, pode travar a espontaneidade e impedir o leve fruir dos processos vocais.

Decker (1995, p. 82) afirma “o ensaio inicial de uma obra pode influenciar notadamente a velocidade com que a obra será aprendida e lapidada”²⁹.

Silatien (1999, p. 92) oferece uma opção de como se pode iniciar³⁰ o ensaio de uma nova obra com o coro

Tente uma leitura completa de uma nova obra para oferecer ao coro uma visão geral da peça. Em seguida, divida a obra em seções e ensaie passagens difíceis. Nessas passagens, isole os elementos musicais – melodia, ritmo e texto - e trabalhe um elemento de cada vez. Se muitas dificuldades forem apresentadas de uma só vez, nenhuma será tratada apropriadamente.

Nem sempre será necessário seguir esta orientação, visto que uma aparente dificuldade para um determinado coro pode não ser tão difícil para outro.

O regente precisa avaliar como mensurar a dificuldade técnica de um trecho musical. Onde está a dificuldade? Trata-se de um problema de emissão vocal no registro agudo das sopranos? Trata-se de um intervalo? Trata-se de uma célula

²⁸ Ver p. 24 sobre técnicas de ensaio.

²⁹ Tradução da autora: The initial rehearsal of a work can influence markedly the speed with which that work is learned and polished.

³⁰ KERR (2006, p. 212) comenta que Robert Shaw recomendava que os regentes andassem em direção à sala de ensaio no tempo da primeira música a ser ensaiada [...]. Tal prática pode contribuir para uma melhor concentração do maestro na música e colaborar para o início do ensaio.

rítmica específica? Uma dicção imprecisa poderia atrapalhar uma parte rítmica? O coro todo ou apenas um naipe apresenta problemas?

O estudo da obra e o planejamento de ensaio devem preparar o regente, a ponto deste saber se alguma dificuldade pode aparecer durante o ensaio, mas principalmente, o motivo do trecho ser de aprendizagem complicada. Sabendo o motivo, torna-se mais simples e prático estabelecer uma maneira de resolver o problema, caso ele apareça.

Ainda sobre possíveis abordagens metodológicas do ensaio coral, pode haver questionamentos quanto ao uso da partitura para cantores que não possuem leitura musical. Sobre este assunto Figueiredo (2006, p. 23) afirma que

Todo cantor de coro deve ter consigo sua partitura, mesmo que nada saiba sobre notas ou valores. A experiência demonstra que cantores permanentemente estimulados a ler música durante os ensaios desenvolvem essa habilidade de maneira espantosa.

Outro autor pesquisado que abordou uma metodologia de ensaio coral foi Boers (2006, p. 5-7). Este autor especificamente traz o que ele próprio chama de *Pedagogical Pie* (PP).

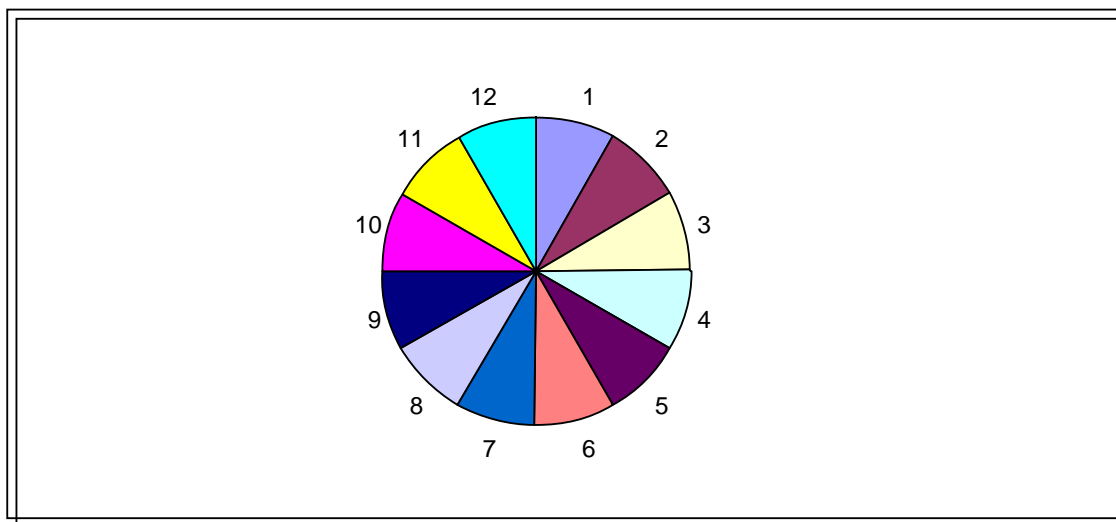


Ilustração 4: Pedagogical Pie. Boers (2006)

A PP é dividida em 12 áreas que, de acordo com o próprio autor, devem fazer parte dos ensaios. São elas:

- 1- Ressonância das vogais;
- 2- Timbre;

- 3- Equilíbrio;
- 4- Afinação harmônica;
- 5- Afinação melódica;
- 6- Estado emocional/psicológico;
- 7- Fraseado;
- 8- Texto/poesia;
- 9- Texto/dicção
- 10- Articulação;
- 11- Ritmo;
- 12- Energia respiratória.

Boers (2006) sugere que para aplicar a PP, o regente confeccione um disco contendo os doze “pedaços” a serem desenvolvidos com o coro durante o período de ensaios. A sugestão de aplicação é que cada semana, seja enfatizado um pedaço da PP e sugere que a escolha seja feita por sorteio.

Boers (2006) também sugere que se discuta com os alunos formas de se aproveitar um aspecto forte do coro que faça parte da PP e que se utilize dessas características para melhorar aspectos que necessitam de algum tipo de revisão.

Outra forma de aplicação da PP é quando o regente estabelece um ou dois critérios para se trabalhar num ensaio. Em um determinado ensaio, o regente pode ter como objetivo principal, por exemplo, melhorar a dicção de um trecho da obra. No ensaio seguinte, sua meta será melhorar o fraseado de outro trecho, por exemplo.

Boers (2006) ainda demonstra mais uma possível forma de utilizar a PP, sem a participação dos cantores, quando o regente escolhe o foco do trabalho dentro das áreas sugeridas pela PP.

Zander (2003, p. 30) afirma que

O regente deve, com sua técnica e conhecimento da literatura, saber entusiasmar e despertar cada vez mais o interesse do seu grupo, para que os ensaios em suas, muitas vezes intermináveis repetições, não se tornem monótonos, mas sejam fonte de renovação – apesar da repetição – e com isso levem a um gradativo aperfeiçoamento e maturidade

Outro autor que corrobora com as afirmações acima mencionadas é Kerr (2006, p. 206) que diz que

é sempre melhor ter uma solução que um problema. Os cantores não têm por função resolver problemas, ao contrário, devem ser movidos por soluções, que estarão nas mãos do regente e, muitas vezes, na consciência dos cantores.

No entanto, como afirmado no primeiro capítulo desta dissertação³¹, o coral pode participar do processo de construção da performance, tendo no seu regente um mediador. Kerr (2006, p. 206) afirma que “ [...] cantores não têm por função resolver problemas”, mas podem ser estimulados a participar da resolução.

Quando a responsabilidade entre o maestro e o coro é dividida, os cantores podem participar mais ativamente do processo de construção da performance do canto coral. Essa divisão de responsabilidades consiste no poder de mediação do maestro, que coloca à luz do coro os elementos que precisam ser modificados.

Quando o coro assume a responsabilidade da performance musical sobre si e compreende o que deve ser realizado, o processo de mediação do maestro começa trazer um sentido à execução musical. Além disso, os objetivos são atingidos por meio de um grande trabalho em equipe.

Oakley (1999, p. 113) sugere que existem três agentes unificadores no canto coral: o ritmo, a afinação/entonação e dicção. Dentro do primeiro agente unificador sugerido por Oakley, pode-se observar que outros regentes também se utilizavam da mesma prática para unificar o som de seu coro, como é o caso do maestro Robert Shaw que utilizava a metodologia do *count-singing*³².

Nesse método, cada membro do conjunto é responsável pela manutenção do senso contínuo da pulsação micro-rítmica enquanto aprende o vocabulário do macro-ritmo envolvido na estrutura rítmica harmônica e melódica do movimento ou trecho da música.

Oakley (1999, p. 117) afirma que “o grande mandamento da execução rítmica é assim como o som é medido, o silêncio também deve ser medido” e que “talvez a melhor maneira de o regente desenvolver seu próprio senso rítmico seja auxiliando o coro a desenvolvê-lo” (OAKLEY, 1999, p. 115). O importante é que cada maestro desenvolva sua própria metodologia para que o ritmo também se torne um agente unificador sonoro de seu grupo.

³¹ Ver p. 11-21.

³² O *count-singing*, basicamente, se trata de uma metodologia de leitura musical onde o cantor conta os tempos enquanto canta as notas.

Como a música acontece no decorrer do tempo, a precisão e organização necessitam ser desenvolvidas por todo o coro, como apontam Fernandes, Kayama, Östergren (2001, p. 71).

As idéias musicais de uma obra são construídas dentro de uma organização temporal. Há um movimento sequencial de tais idéias sonoras, que ordenadas pelo compositor, precisam ser percebidas e controladas pelo regente.

Vale ressaltar que, às vezes, dificuldades rítmicas podem estar relacionadas com aspectos de técnica vocal, como observam Fernandes, Kayama, Östergren (2001, p. 72) que “os problemas rítmicos podem estar relacionados à articulação consonantal precária, à duração incorreta do som vocálico e a ditongos precipitados”.

O segundo agente unificador, de acordo com Oakley (1999, p. 119) é a afinação/entonação.

Nesse ponto faz-se necessário uma breve discussão sobre o conceito de afinação e desafinação.

A afinação é definida por Sobreira (2003, p. 23) como a capacidade de “estar de acordo com um determinado sistema, seja ele qual for”. A mesma autora ainda afirma que

Afinar implica não apenas na reprodução correta das alturas das notas isoladas, mas também na compreensão da estrutura musical em que essas alturas se encontram; para afinar uma nota, a pessoa deve ser capaz de perceber sua função dentro do contexto musical embora, em geral, tal procedimento seja feito de maneira inconsciente. (SOBREIRA, 2003, p.23)

De acordo com a afirmação de Sobreira (2003), o canto coral oportuniza um excelente meio para que o cantor vivencie a experiência de se perceber dentro de um contexto musical bastante diversificado. Neste sentido, o estabelecimento da afinação do coro deve-se levar em conta outro fator importante: a memorização³³ do cantor coral.

Apesar de se tratar de uma área específica do estudo da psicologia cognitiva da música, é fato que, principalmente em coros onde os cantores não têm leitura musical imediata, o aprendizado ocorre por meio de memorização auditiva, ou seja,

³³ Canto coral e cognição musical: as práticas brasileiras e sua articulação com a memória. Dissertação de mestrado. João Luís Komosinski. UFPR, 2009

pelo popularmente “aprendizado de ouvido” (KOMOSINSKI, 2009). O cantor repete diversas vezes o modelo oferecido pela voz do próprio regente ou por algum instrumento musical.

Entretanto, o maestro pode se valer da memorização do cantor otimizando o processo de ensino-aprendizagem, como afirma Chueke (2006, p. 219)

Primeiramente deve-se levar em conta que o processo de memorização é contínuo. De fato, ele deverá estar presente durante todo o processo de preparação de uma performance. Isso pode ser traduzido assim: a cada passo, tiram-se mais informações da partitura e amplia-se a escuta, tendo-se, conseqüentemente, que considerar o tempo de incorporação do novo material sonoro àquele armazenado anteriormente no cérebro humano.

O regente precisa estabelecer um critério de afinação para seu coro, um padrão mínimo para se trabalhar, pois como visto acima, todas as informações e sonoridades ensaiadas se incorporam no cantor. Nessa direção, um ensaio onde se permita cantar um pouco desafinado pode criar no coralista uma imagem sonora de que é aquele som que ele deverá reproduzir sempre que precisar repetir a obra.

Corroborando com tal afirmação Fernandes, Kayama, Östergren (2001, p. 70) apontam que “a afinação precisa ser recriada a cada execução e, uma vez que os coros atinjam um padrão de afinação satisfatório [em um dado momento], não há garantias de que o farão novamente”.

Dessa forma, se o maestro executar um trecho onde o foco principal é a unificação rítmica e permitir que o coro cante desafinado, estará abrindo uma exceção, e o coro poderá memorizar essa prática e incorporar no seu fazer musical.

Retomando a metodologia da *Pedagogical Pie* de Boers (2006), nesse caso, especificamente, mesmo ao se focar apenas em um determinado objetivo durante o ensaio, o regente precisa estabelecer critérios mínimos de execução do coro em todos os demais aspectos sugeridos pela PP, pois a constante repetição sob um conceito equivocado da execução musical poderá criar problemas posteriores.

Apesar de o canto coral ser tradicionalmente executado a várias vozes, Oakley (1999, p. 119) sustenta que “[...] trechos em uníssono propiciam as melhores oportunidades para o coro desenvolver um senso unificado de precisão enquanto ao tom”.

Oakley (1999, p. 120) também sustenta que “os coros devem ser capazes de afinar intervalos tanto horizontalmente dentro de cada naipe quanto verticalmente em relação às demais vozes”.

Uma maneira proposta de se aproveitar o tempo ao se trabalhar com várias vozes simultaneamente foi exposta por Silatien (1999, p. 93) que aponta que “quando tiver que insistir no trabalho com algumas notas, tente sempre ensaiar pelo menos duas vozes ao mesmo tempo para que o contexto harmônico seja estabelecido”.

Silatien (*apud* Oliveira, Oliveira, 1995, p. 91) lista 15 motivos que podem causar desafinação nos coros:

- Apoio respiratório insuficiente, falta de energia, desatenção ao final de frases;
- Vogais sem foco;
- Duração incorreta do som vocálico, precipitação dos ditongos;
- Incerteza quanto à entoação do intervalo;
- Falta de equilíbrio entre os cantores de um naipe ou entre os naves;
- Ritmo ou articulação pobre;
- Consoantes sonoras³⁴;
- Intervalos descendentes;
- Notas repetidas;
- Notas longas;
- Andamento lento;
- Tessitura aguda;
- Dissonância harmônica;
- Tonalidades problemáticas (por exemplo, Fá maior³⁵);
- Ambiente físico.

O terceiro agente unificador proposto por Oakley é a dicção.

Se a integridade rítmica é baseada na precisão de cada pulsação, e se a integridade da afinação é baseada na precisão de cada intervalo, a precisão

³⁴ Ambos os autores (OLIVEIRA, OLIVEIRA e SILATIEN) não esclarecem o sentido da expressão utilizada. Foneticamente, a consoante sonora é aquela em que a prega vocal necessita realizar uma adução para que haja a fonação. Vide capítulo sobre Técnica vocal, subtítulo Consoantes.

³⁵ Acredita-se que o autor tenha citado esta tonalidade específica pelo fato de que a nota de passagem das sopranos aconteça na região da terça (que indica o modo maior ou menor), o que poderia indicar dificuldade em se manter a afinação do grupo.

na dicção é baseada na integridade de cada fonema (OAKLEY, 1999, p. 122).

Fernandes, Kayama, Östergren (2001, p. 62) também concordam com a importância de ser feito um trabalho sistemático com relação à dicção do coro, como segue

[...] a dicção permite: uma enunciação clara, capaz de proporcionar um melhor entendimento do texto; uniformidade sonora das vogais, essencial para uma afinação refinada e para a maior homogeneidade sonora; uniformidade de articulação consonantal, essencial para o equilíbrio rítmico; e flexibilidade dos lábios, da língua e da garganta, permitindo uma produção vocal eficiente e saudável.

Talvez a principal característica do coro, que faz o diferencial dentre os demais grupos musicais, é que a voz também permite o uso do texto. A compreensão, a precisão da execução silábica e qualidade dos fonemas precisam nortear o trabalho textual de cada obra. Mesmo em obras com características melismáticas ou sons onomatopaicos é possível desenvolver uma boa dicção por meio de uma articulação adequada.

Para Brandvik (1993), regentes e cantores devem estar constantemente atentos a quatro elementos: a altura (afinação), a “cor sonora” de cada vogal, a potência e o volume das vozes e a precisão rítmica do todo (*apud* FERNANDES, KAYAMA, ÖSTERGREN, 2001, p. 68).

Busch (1984, p. 245-6) considera 25 técnicas avançadas de ensaio coral para regentes, quais sejam:

- Conhecer a música;
- Esperar um ensaio estimulante e repleto de acontecimentos musicais;
- Preparar-se para ajustar estilos, tempos, harmonia, timbre, dificuldades técnicas. Antecipar problemas e se preparar para resolvê-los;
- Iniciar e finalizar o ensaio pontualmente;
- Avisar a ordem em que as músicas serão ensaiadas para que cantores possam se preparar, evitando gasto desnecessário de tempo ao procurar partituras;
- Se necessário, especificar a quantidade de tempo que irá utilizar para ensaiar cada peça;

- Arrumar o local de ensaio com antecedência;
- Variar exercícios de aquecimento;
- Encorajar os cantores para que escutem ao invés de conversar enquanto outros naipes recebem orientação;
- Sempre que possível, direcionar instruções ao coro todo e não somente a um determinado naipe;
- A dinâmica do ensaio deve manter o coro alerta;
- Concentra-se na música ensaiada e nos coralistas;
- Reger o máximo possível; falar o menos possível;
- Deixar eventualmente o coro ensaiar sem regência;
- Resolver um problema de cada vez;
- Ensinar o coro a parar quando a regência parar;
- Variar a abordagem das peças ensaiadas. Nunca começar sempre do mesmo ponto ou leia sempre do começo ao fim da obra;
- Ensinar o coro a confiar no gesto preparatório;
- Ensinar o coro o significado do gestual;
- Desenvolver repertório que colabore com problemas de entonação;
- Especificar o motivo da repetição de algum trecho;
- Ser positivo;
- Trabalhar para que o ensaio proporcione uma experiência estética;
- Não cantar com o coro. Escutar o que o coro canta;
- Evitar o hábito de repetir direcionamentos. O coro precisa se acostumar a ouvi-los apenas uma vez.

Lakschevitz (2006, p. 78) demonstra que “o modelo oferecido pelo regente, então, torna-se fundamental. Mais uma razão pela qual o regente deve estar muito bem preparado”.

Lakschevitz (2006, p. 78) ainda reitera que “ainda é pior o regente que não tem certeza do modelo que está apresentando, e então mostra inconsistência de ensaio para ensaio, ou até mesmo dentro de um mesmo ensaio”.

Desta forma, apresenta-se um quadro com um levantamento sistêmico sobre técnicas de ensaio discutidas na presente investigação.

3.1.2 Planejamento do ensaio

Schimiti (1997, p. 124) afirma que “a principal função do planejamento é dar segurança ao regente. Não é um código de leis que deve ser cumprido à risca. É muito mais um roteiro em que se podem ser conferidos o começo, o meio e o fim do ensaio”.

Na literatura pesquisada pouco se discutiu sobre planejamentos detalhados de ensaio. Esse detalhamento não se trata apenas de informar os conteúdos, os objetivos e a metodologia a ser aplicada, como numa ementa.

O planejamento do ensaio coral precisa ser bastante específico. O repertório por si só não pode ser, por exemplo, considerado como conteúdo. O repertório traz informações musicais, traz consigo conteúdos que poderão, ou não, ser desenvolvidos durante o ensaio coral.

Faz-se necessário refletir quais são os aspectos musicais presentes dentro do repertório selecionado e planejar os objetivos e metodologia para que estes aspectos sejam desenvolvidos.

Corroborando com essa afirmação, Schimiti (1997, p. 126-7) sustenta que

Quando o ensaio é planejado, sua realização torna-se mais fácil. Pode acontecer porém que, por indisposição do grupo ou por qualquer outra circunstância, seja necessário alterar partes ou até toda a agenda do dia. Se este for o caso, o esqueleto do planejamento deve ser aproveitado. [...] Pode surgir insegurança em uma primeira vez, mas é mais preferível (e mais produtora) adaptar o planejamento ao grupo que o inverso.

É durante o planejamento que o regente pode avaliar a performance do coro durante os ensaios e identificar os problemas, as deficiências e traçar estratégias que envolvam o coro com soluções práticas e eficazes.

Sobre esse tópico Figueiredo (2006, p. 14) corrobora

[...], gostaria de destacar que todo o processo de aprendizado, em todas as suas etapas, deve ser acompanhado com uma permanente postura crítica, observando, objetivamente, os bons e os maus resultados, acompanhados de uma análise dos processos envolvidos.

Portanto, faz parte deste processo uma avaliação constante por parte do regente sobre sua própria atuação frente ao grupo que lidera.

Silatien (1999, p. 94) reforça essa linha de pensamento ao dizer

Planeje constantemente novas estratégias de ensino. Quando uma série de técnicas corretivas não surtirem os efeitos desejados, o regente deverá usar o período de tempo entre os ensaios para avaliar porque ela não funcionou e desenvolver novas estratégias.

Decker (1995) sugere modelos³⁶ de planejamentos que podem refletir o tipo de ensaio, a maturidade dos cantores e a experiência do regente.

No exemplo abaixo, Decker (1995) sugere que cada momento do ensaio seja descrito e classificado quanto ao seu objetivo assim como os procedimentos para que tal objetivo seja alcançado.


<u>Modelo de Ensaio I</u>	
<u>Objetivos</u>	<u>Procedimentos</u>
Ressonância	<p>Iniciar o vocalize com a vogal A; Continuar o vocalize utilizando Mmmm</p>  <p>Ilustração 5: exemplo de vocalize</p>

Tabela 1: Modelo de ensaio I - Decker (1995, p. 114-16)

O segundo modelo sugerido por Decker (1995) configura-se pela divisão do ensaio em aquecimento e passagem de repertório sendo que o regente também descreve os procedimentos adotados, como segue no exemplo:

<u>Modelo de Ensaio II</u>
<p>Vocalização</p> <p>Baixos e contraltos precisam equalizar a sonoridade para o trecho X da obra Y. Tenores e sopranos precisam de vocalizes cromáticos descendentes.</p>

³⁶ Os modelos apresentados foram adaptados. Modelos originais, vide Decker (1995, p. 114-16)

Repertório

Obra Y: Repassar o compasso inicial com tenores e contraltos; cantar o trecho da parte B da obra *a cappella*.

Tabela 2: Modelo de ensaio II - Decker (1995, p. 114-16)

3.2 Escolha de repertório

Martinez (2000, p. 41) traz um breve, porém, importante capítulo sobre a escolha do repertório. Afirma que “o trabalho do maestro inicia-se com a escolha do repertório, o que acontece muito antes do primeiro ensaio”.

Este autor apresenta uma série de fatores que devem ser levados em consideração sobre a escolha adequada de repertório³⁷. Entre eles: tamanho do coro; a que se destina e quais as características do coro; capacidade técnica do coro; capacidade técnica e musical do regente; ocasião da apresentação; se serão utilizados arranjos ou obras originais e se há ou não algum acompanhamento.

Pode-se notar que dentre os fatores citados, existe uma maioria de aspectos que, num primeiro momento, podem parecer não-musicais, mas que fazem parte de questões musicais e devem fazer parte dessa escolha. O tamanho do coro, por exemplo, pode determinar se a obra é adequada para o grupo ou não. Há certas obras que foram compostas para grandes coros e se executadas por coros muitos pequenos, pode-se perder a sonoridade almejada pelo compositor, sendo que o inverso também pode ocorrer³⁸.

Lakschevitz (2006, p. 87) traz outros fatores que devem ser ponderados ao se escolher o repertório ao observar

Acho que repertório é uma escolha do regente, que, aliás, tem a obrigação de estar preparado para essa escolha. [...] Pode parecer até autoritarismo,

³⁷ Martinez (2000, p.41)

³⁸ Existem obras que necessitam de um grande coro. Essas obras, em geral, possuem uma grande orquestração ou uma estrutura de escrita que exige uma grande sonoridade vocal. Um coro pequeno, ao interpretar esse tipo de repertório não consegue, por um lado, superar a massa sonora da orquestra e, por outro lado, a estrutura musical da obra “engole” o pequeno coro. O resultado é que não aparecem os efeitos desejados pelo compositor. Já o inverso, ou seja, uma obra destinada a um pequeno coro não se torna tão estranha ao ser cantada por um grande conjunto, no entanto pode-se perder um pouco da sensibilidade e da leveza da obra quando isso acontece (MARTINEZ, 2000, p.41)

mas a atitude do regente na hora dessa escolha faz toda a diferença. Não escolhia uma obra somente porque “eu sempre quis reger essa peça”, porque “acho essa música muito bonita”, ou porque “o coro tal e tal a canta muito bem”. Nem mesmo o nível de dificuldade é o primeiro parâmetro a ser levado em consideração.

Decker (1995, p. 150) agrega a escolha do repertório à própria programação do concerto e destina um capítulo intitulado: “Seleção de repertório e construção do programa do concerto”. Afirma que “a seleção do repertório é uma séria responsabilidade e uma fonte de prazer para o regente do coro”³⁹.

O fato destes dois autores (DECKER, 1995; LAKSCHEVITZ, 2006) afirmarem que a escolha do repertório é uma atribuição exclusiva do regente, pode levantar o questionamento sobre qual seria realmente a participação dos coralistas nos processos que envolvem a performance coral.

No entanto, compreende-se que a decisão cabe ao maestro por este ter o desígnio de buscar conhecer a literatura coral, conhecer seu coro, no que tange às habilidades técnicas e das capacidades vocais/musicais enquanto grupo e pesquisar, quando for o caso, qual repertório se enquadra no perfil de público para o qual o coro costuma apresentar-se.

Decker (1995, p. 151) também estabelece critérios para a seleção do repertório, pois

uma vez que a quantidade de composição para coro é vasta, é possível encontrar repertório que seja apropriado para: maturidade vocal e emocional de crianças, adolescentes e adultos; alcançar objetivos de ensino-aprendizagem, no que diz respeito à faixa etária, leitura musical e tempo de ensaio disponível; desenvolver potencial artístico e responsividade musical, estruturar programas de concerto interessantes e comprometidos que satisfaçam considerações filosóficas e práticas⁴⁰.

A respeito das considerações filosóficas e práticas, o autor apoia que o programa do concerto corresponda aos interesses dos cantores assim como os do público (DECKER, 1995). Argumenta que o interesse pelo repertório, por parte dos

³⁹ Tradução da autora: Selection of repertory is a serious responsibility and a source pleasure for the choral conductor.

⁴⁰ Tradução da autora: Since the quantity of choral composition is vast, it is possible to discover repertory that is appropriate for: vocal and emotional maturity of children, adolescents and adults; attaining teaching-learning objectives, with concern for age level, musical readiness and rehearsal time available; developing artistic potential and musical responsiveness; building interesting and engaging concert programs that satisfy philosophical and practical considerations.

coralistas, nem sempre é imediato, no entanto, o regente precisa escolher um repertório que propicie compreensão e crescimento musical.

Busch (1984) trata de critérios para a seleção de repertório dentro de um capítulo destinado a preparação do concerto onde faz questionamentos a respeito de vários aspectos que devem ser refletidos antes da escolha do repertório, que se resumem em⁴¹:

1. Importância musical: os coralistas ainda irão gostar da música após várias horas de ensaio?
2. Execução vocal favorável: O coro é capaz de dominar a música? A extensão e a tessitura estão de acordo com as possibilidades vocais dos cantores? Dificuldades rítmicas e intervalares podem ser dominadas?
3. Acompanhamento: Existe algum tipo de acompanhamento musical? Este acompanhamento irá tocar uma redução da partitura ou existe um arranjo específico para algum instrumento?
4. Recursos financeiros: Será necessário comprar a partitura original? Encomendar o arranjo? Quanto se gastará?
5. Atemporalidade: a música ainda terá valor daqui a um ano? E daqui a dez ou vinte anos?
6. Valor educacional: o repertório escolhido se adéqua às necessidades de aprendizado do coro? Existe algo a ser aprendido por meio da prática deste repertório? O público irá aprender algo com a performance do coro dentro do repertório proposto?
7. Programação: Dentro do programa, o que virá antes e depois? Por quê?
8. Edições, arranjos e transcrições: A versão escolhida preserva a intenção original do compositor?
9. Representação da obra coral: o repertório selecionado consegue demonstrar uma variedade de compositores, períodos e formas?
10. Considerações especiais: As obras escolhidas são em função de algum feriado, concurso ou temporada?

⁴¹ Por se tratar de um texto longo em língua inglesa, a autora optou por resumir o trecho, portanto não se trata de uma tradução literal.

São vários os questionamentos apontados por Busch (1984) que podem colaborar na escolha do repertório. Dentro da escolha adequada de repertório, existe uma busca constante de equilíbrio como apontado por Lakschevitz (2009, p. 138)

O regente [...] desenvolve sua tarefa buscando equilibrar várias metas. Procura atender aos interesses de seu coordenador direto, da direção da empresa em que trabalha, dos cantores, que têm motivações as mais diversas pelo caráter voluntário de sua atividade, estes necessitam de motivação constante e do público ouvinte. Além disso, o regente tem suas próprias convicções musicais e artísticas, que muitas vezes são diferentes das de todas as partes citadas acima.

Com tantos aspectos a serem contemplados, de acordo com Figueiredo (2006, p. 13) “muitas vezes, a pesquisa de repertório se torna frustrante, ao constataremos que aquilo que existe não se adapta ao coro que temos”.

Verifica-se que existe uma nova função que vindo sendo agregada ao papel do regente, como assegura Figueiredo (2006, p.13)

Uma demanda nova colocada aos regentes está na necessidade de virem a criar seu próprio repertório, principalmente ao fazerem arranjos. Todos nós sabemos da dificuldade cada vez maior de termos coro equilibrado, no que diz respeito a seus naipes.

Muito frequentemente, como já mencionado anteriormente, o regente que atua sozinho frente ao coro precisa agregar este fator nessa escolha, ou seja, a forma como ele, “solitário” no ensaio, poderá ensinar a peça escolhida dentro do prazo planejado⁴². Há uma tendência, como afirmou Figueiredo (2006) logo acima, do regente escrever os arranjos para seu coro, considerando todas as variáveis discutidas até então.

Como arranjador do próprio coro, o regente terá uma grande oportunidade de englobar os fatores discutidos até então, como por exemplo, tamanho do coro e equilíbrio entre os naipes, respeitando tais características, e ao mesmo tempo, conseguindo agregar uma peça que, originalmente, não seria possível de realizar.

Assim como existem variáveis não-musicais que podem determinar a escolha do repertório, os cantores também possuem cada um, variáveis que podem determinar sua presença no ensaio, apresentação ou até mesmo, sua continuidade como cantor do coro. De acordo com o levantamento realizado, o regente,

⁴² Alguns coros possuem pianistas co-repetidores e regentes auxiliares, mas não no coro que foi objeto desta pesquisa, portanto, fez-se necessária essa observação.

basicamente, precisa tomar uma decisão musical, que é a escolha do repertório, baseado em questões, que na sua maioria, não são musicais.

Outra observação importante é que, com todos os apontamentos oferecidos pelos autores estudados dentro dessa temática, o regente precisa escolher aspectos que pretende priorizar.

Existem vários desdobramentos quando o assunto envolve a escolha de repertório. Pode-se considerar que a escolha do repertório compõe a fase inicial do processo de preparação do regente. Em muitos casos, é a partir do conhecimento que o regente possui sobre seu grupo que o repertório poderá ser determinado. Muitas vezes não se trata unicamente de padrões estéticos envolvidos nesta escolha, mas a decisão engloba objetivos do próprio coro, a função social que ele representa para os coralistas e comunidade, capacidade técnica, habilidades vocais, entre outros.

Barreto (1973, p. 81) garante que

o repertório coral exige renovação constante, acompanhando a evolução da arte, o processo da civilização, refletindo a vida real. É, porém imprescindível que seja de boa qualidade, de modo a assegurar o êxito do trabalho sob direção competente, fugindo ao amadorismo medíocre, promovendo a noção da beleza e arte, aliadas à perfeição técnica do canto coral.

Entretanto, o repertório não deve ser um fator que exclua o coro de um universo de possibilidades sonoras e estéticas. O fato de um coral ainda não conseguir interpretar uma determinada obra não implica necessariamente que este coro está fadado a excluir permanentemente a possibilidade de interpretá-la futuramente.

No que tange a processos de aprendizagem, a escolha do repertório adequado poderá servir como motivação para se alcançar certos objetivos. A reflexão por parte do maestro pode abordar questionamentos como, por exemplo, quais aspectos formais ou técnicos da música o coro poderá aprender nessa obra?

É importante ressaltar que todo exercício, toda música, enfim, tudo o que se é trabalhado num coro, mesmo que não integralmente, permanece com o coro e poderá retornar em outras obras como sustenta Figueiredo (2006 p. 18) “é preciso

ter em mente que tudo o que se trabalha numa obra se reflete em todas as obras do repertório do coro”.

Figueiredo (2006 p. 28) atesta que “o fio condutor de uma apresentação é, normalmente, o repertório, ou seja, o conjunto de peças apresentadas”.

Outra questão importante sobre a escolha de repertório foi levantada por Silatien (1999, p. 91)

Grande parte do sucesso de um coro [...] é pré-determinada pela seleção do repertório por parte do regente. Por exemplo, coros infantis devem obter um bom som em uníssono antes de cantarem cânone a três vozes. Um coro de igreja inexperiente não deve tentar cantar muitas obras *a cappella* antes de que certas habilidades em produção vocal sejam adquiridas. Ou se um coro de igreja tiver apenas um tenor, o regente deve pensar em escolher um repertório com músicas para SCB. Escolher a música certa para o cada coro no momento certo é muitas vezes determinante para o sucesso do coro, e uma peça “errada” condena o coro ao fracasso independentemente da capacidade didática do regente.

Sob esse ponto de vista, o repertório pode se tornar o ponto de partida de todo o trabalho coral. Habilidades técnicas assim como capacidades musicais dos cantores podem ser delineadas e traçadas como objetivo principal, tendo o repertório do coral como base para todas as decisões envolvidas no processo de ensaio.

3.2.1 O estudo da partitura

Após a escolha do repertório, a preparação de uma partitura pode passar por várias etapas e dedicaremos uma parte desse estudo a essa abordagem. Figueiredo (2006, p. 32) afirma que “quanto maior o conhecimento da partitura por parte do regente, mais efetiva será sua atuação, tanto na preparação da obra, nos ensaios, quanto no desenvolvimento de seus cantores”.

Zander (2003, p. 227) afirma que a análise da partitura é fundamental para o sucesso da performance

Após a análise, procurar resolver as partes tecnicamente difíceis. Tomar consciência daquilo em que consiste a dificuldade e resolvê-la racionalmente, sem complicar. [...] Um ótimo recurso para vencer as partes problemáticas é fazer pequenos exercícios que tenham por base as referidas dificuldades que se apresentarão no ensaio. Os exercícios

poderão ser improvisados, mas baseados na problemática da estrutura da linha melódica.

Martinez (2000, p. 44) afirma que o estudo da partitura deverá passar por, basicamente, dois processos que terão desdobramentos específicos. São eles: a análise estrutural do tecido musical e a audição interior da obra musical.

De acordo com o autor, a análise estrutural do tecido musical desdobra-se em aspectos fundamentais para uma boa interpretação da obra: ritmo, métrica, altura, intensidade, vibrato, timbre, articulação e frase.

Dentro dessa discussão, Zander (2003, p. 228) traz sugestões sobre os tipos de dificuldades que poderão se apresentar num ensaio, por exemplo: texto, ritmo, saltos melódicos difíceis, afinação nas modulações e passagens enarmônicas. Durante seu capítulo sobre técnicas de ensaio, o autor promove várias sugestões para a resolução de possíveis problemas com o coro. Sugere que dois ou mais elementos se reúnam num mesmo exercício: texto e ritmo, saltos melódicos e ritmo, etc.

Figueiredo (2006, p. 32-43) aborda a temática sob a perspectiva de etapas de preparação de uma partitura. Afirma que, basicamente, todo o estudo com uma obra coral deve ter início pelo texto literário. Isso engloba desde a tradução até uma pesquisa sobre a pronúncia correta.

Oakley (1999, p. 123) afirma que “coros são frequentemente acusados de cantar uma longa série de sílabas sem variação tônica. O resultado é uma frase musical “martelada” em que falta clareza de entendimento e que é destituída de qualquer musicalidade”. Desta forma, cabe ao maestro identificar possíveis pontos de apoio nas palavras, ou até mesmo palavras de apoio dentro das frases, para que a forma cantada apresente as mesmas variações de entonação como quando falamos o texto normalmente.

Um bom exercício seria pedir ao coro para falar o texto sem entonação alguma e depois pedir variações. Por exemplo, na frase: “Estou tão animado para cantar hoje!” existem vários tipos de ênfase que podem ser feitas:

1. Estou tão animado para cantar hoje!
2. Estou tão animado para cantar hoje!
3. Estou tão animado para cantar hoje!

Como seria para o coro usar esta frase num tom irônico? Ou ainda, como seria para o coro usar esta frase como uma pergunta? Como seria falar esta frase com pausas? Onde elas seriam colocadas? Quais seriam as possibilidades?

Cabe ao maestro também estudar estas possibilidades para saber qual tipo de entonação se encaixa melhor a prosódia musical. No entanto, o estudo de entonação, de variação tônica do texto em relação à prosódia musical deve ser criterioso. Nem sempre a prosódia musical prevalecerá, como se observa neste trecho da música “Do seu lado”. A tônica da palavra é que dá a entonação que deve ser trabalhada.

23 C D D C

I Mas tu-do que_a-con-te-ce na vi -

II Mas tu-do que_a-con-te-ce na vi -

III E eu te_a-cha-va tão cha-ta. Mas tu-do que_a-con-te-ce na vi -

27 G D C

I da tem um mo-men-to_e_um des-ti - no. vi-ver é u-ma ar-te_é_um o-fí-

II da tem um mo-men-to_e_um des-ti - no. vi-ver é u-ma ar-te_é_um o-fí-

III da tem um mo-men-to_e_um des-ti - no. vi-ver é u-ma ar-te_é_um o-fí-

Ilustração 6: variação tônica x prosódia musical. Do seu lado/Nando Reis. Arr: Eduardo Lakschevitz

O estudo da partitura constitui a segunda etapa de planejamento de trabalho que antecede o ensaio. É por meio de uma análise minuciosa que o maestro poderá construir a interpretação da obra assim como encontrar meios de elucidar a música para o cantor coral.

3.2.2 Análise

A análise formal frente a uma obra, seja ela coral ou não, se mostra determinante no trabalho do maestro. Por meio da análise o intérprete pode se inserir na obra e conhecer todos os aspectos inerentes a interpretação musical.

De acordo com Rink (2007, p.25) “a utilização do termo “análise” quando relacionado à execução musical costuma gerar confusão e controvérsia”.

A aplicação de uma análise formal deve girar em torno da execução musical, dando respaldo ao intérprete no que tange as decisões que norteiam sua performance. Corroborando com essa afirmação Berry (*apud* RINK, 2007, p. 26) afirma que “a interpretação musical precisa ter o respaldo de uma análise profunda”. Verificou-se na literatura estudada que existem várias abordagens⁴³ de análise de uma obra⁴⁴.

De acordo com Rocha (2004, p. 75)

[...] Para se estabelecer uma metodologia de trabalho capaz de ser eficiente em nossa época, seja necessário um planejamento de abordagem e ‘entrada’ na obra sempre do *todo* para a *parte*. E isto pode se dar por meio do levantamento histórico-biográfico, analítico-morfológico e estilístico-interpretativo [...]

Carvalho (1999) aponta que há diferenças entre o estudo pessoal do regente frente à obra e o estudo da obra para a preparação do ensaio e que cronologicamente são executados em momentos diferentes.

Nota-se que na literatura pesquisada há uma tendência entre alguns autores, entre eles Busch (1984); Carvalho (1999) em se vincular estudo da partitura com análise e com preparação da obra.

Martinez (2000, p. 44) aponta que

Por trás de toda a superfície da obra musical, existe um quebra-cabeças formado por notas, ritmos, melodias, harmonias, além de outras combinações que tornam a obra interessante e produzem sensações de tensão e repouso, expansões e contrações e pontos de clímax.

Carvalho (1999) cita um exemplo que esboça a relação entre estudo, análise formal e performance.

⁴³ Charles Rosen, Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker.

⁴⁴ Neste trabalho, a análise se refere ao repertório da música tonal tradicional do ocidente. Para esta dissertação, entretanto, tais metodologias de análise não serão discutidas.

Em seu *Ave, verum corpus*, escrito para coro e órgão, Franz Liszt escreve a seção central para coro sem acompanhamento. Passados sete compassos, o órgão entra em cena dobrando o acorde de ré# menor sustentado pelo coro, e sai de cena novamente no compasso seguinte. Uma análise puramente formal provavelmente apenas detectaria a entrada do órgão, mas o regente deve se perguntar porque Liszt incluiu o órgão neste compasso apenas e quais as implicações em termos da interpretação do trecho, mesmo que uma resposta apropriada leve muito tempo para se encontrada (CARVALHO, 1999, p. 58)

Nesse sentido, quanto maior for o conhecimento da obra por parte do regente, mais ele poderá auxiliar no desenvolvimento dos cantores rumo a excelência da interpretação.

Não obstante, uma boa investigação partindo do texto propiciará ao regente uma grande oportunidade de desenvolver exercícios com aplicação direta no repertório, pois “para a compreensão da estrutura da obra, o trabalho já foi iniciado com o estudo do texto. A questão [...] é compreender como o compositor estruturou sua obra a partir do texto literário, tomando suas decisões” (FIGUEIREDO, 2006, p. 33).

Embora várias análises possam ser empregadas com o intuito de esclarecer a música para o regente, o importante é que toda análise ofereça dados substanciais que possibilitem a construção da imagem sonora a ser interpretada, como confirma Figueiredo (2006, p. 35) ao assegurar que

[...] Através do estudo da obra, em suas várias etapas, o regente passa a imaginar a sua realização. Essa imagem mental que ele faz dessa realização é que vai conduzir seus ensaios e apresentações, sendo o pressuposto de todo o seu trabalho.

3.3 Técnica vocal no ensaio coral

A atuação do regente no mercado de trabalho, por vezes, exige deste profissional uma polivalência e, conseqüentemente, um acúmulo de funções.

Empresas interessadas em formar um coral, por exemplo, costumam contratar o regente, e este, se torna o único profissional de música frente o coro. Isso geralmente ocorre por diversos motivos: por falta de conhecimento do contratante de que mais profissionais são necessários, ou, por falta de recursos financeiros para manter vários profissionais ligados ao coro. Martinez (2000, p.22)

afirma que “em muitos casos, a instituição, ao contratar um maestro, não quer investir nada”. O resultado dessa prática é que, devido às circunstâncias, muitos regentes se tornam arranjadores, acompanhadores e preparadores vocais do coro que regem.

A incorporação do trabalho de técnica vocal ao trabalho do regente merece uma atenção especial, visto que o instrumento de interpretação do regente e coro acontece por meio da voz de cada um dos integrantes do grupo⁴⁵.

Entretanto, nota-se que há regentes que possuem pouco conhecimento adquirido em cursos de curta duração, workshops, oficinas, e que acreditam que tais exercícios trarão a sonoridade desejada e resolverão todos os problemas técnicos de seu coro.

Corroborando com essa observação Fernandes, Kayama, Östergren, (2006, p. 40) afirmam que

Existem aqueles que, por não planejar seus ensaios e a aplicação da técnica vocal no repertório, utilizam um número exagerado de vocalizes aprendidos em cursos diversos, acreditando que conseguirão bons resultados através deste trabalho.

A presença de uma boa técnica vocal, condizente com o repertório e necessidades dos coralistas e do regente, influencia diretamente na qualidade vocal e no resultado sonoro do coro.

Sobre a técnica vocal para coros, Figueiredo (1990. p. 14) sustenta que

O treinamento sobre diferentes aspectos da técnica vocal tem provocado antipatia e desinteresse por parte dos cantores de coral porque não havendo compreensão de sua necessidade e utilidade não pode haver transferência significativa de aprendizagem para obras do repertório.

Figueiredo (1990, p.14) ainda afirma que “na observação de corais pode-se notar, com frequência, a realização mecânica de vocalizes, que provocam desinteresse nos cantores”.

A técnica precisa servir o repertório. A técnica somente pela sua execução esmerada, se não aplicada ao repertório, não há razão de fazer parte do ensaio. A técnica vocal não deve ser entendida apenas como um momento que acontece

⁴⁵ Não é o foco desta investigação, mas entende-se que faz parte do contexto da pesquisadora e do coral pesquisado, por isso a relevância de se tratar sobre o trabalho da técnica vocal no canto coral.

durante o início dos ensaios e que serve somente para aquecer a voz ou concentrar os cantores para uma nova atividade.

Observou-se na literatura estudada que por vezes, o aquecimento é confundido com a técnica vocal e que ambos são compreendidos no início do trabalho do ensaio com o coro.

Entretanto, Martinez (2000, p. 121) aponta o aquecimento vocal como um momento diferente do momento da técnica vocal. Sugere que cada naipe tenha seu próprio dia para um trabalho de técnica vocal que aborde as dificuldades específicas.

A importância da técnica vocal no coro é abordada por Fernandes, Kayama, Östergren, (2006, p. 37)

Conseguir uma sonoridade adequada e única no processo de interpretação de uma obra coral vai exigir do regente e dos cantores um domínio e uma flexibilidade vocais capazes de possibilitar a melhor emissão, um bom entendimento do texto a ser executado, além do conhecimento sobre práticas interpretativas. Com conhecimento da pedagogia vocal, os regentes podem trabalhar efetivamente nos ensaios para desenvolver nos cantores uma maior habilidade vocal. A técnica vocal pode proporcionar uma maior qualidade sonora e uma melhor afinação. É possível se direcionar o trabalho técnico de forma aplicada à interpretação estilística de repertórios corais diversificados. De forma eficaz e saudável, o cantor pode: aprender a variar a sonoridade de sua voz em todos os registros, atingindo grande quantidade de “cores sonoras”; desenvolver um amplo espectro de dinâmicas; e adquirir a habilidade de executar passagens melismáticas com grande agilidade e leveza.

Entretanto Fernandes, Kayama, Östergren (2006, p. 41) enfatizam que

Não basta, entretanto, determinar as prioridades. Para alcançá-las é necessário que o regente exerça sua função de preparador vocal e, para tal, é preciso que ele estude canto, conheça sua própria voz e adquira o hábito de utilizar uma terminologia adequada no treinamento de seus cantores.

Há momentos durante o ensaio que certas dificuldades de execução podem surgir. Uma passagem pode soar desafinada mesmo após dezenas de repetições e cabe ao regente, por exemplo, verificar se a causa da desafinação tem origem em algum aspecto da técnica vocal.

Neste caso, o problema pode ocorrer por vários motivos: falta de apoio respiratório, falta de projeção vocal, aumento ou diminuição de volume sem o controle da respiração, problemas de articulações que podem gerar tensões musculares. Enfim, vários problemas que surgem durante um ensaio podem estar

relacionados à técnica vocal e, portanto, é necessário que o regente esteja atento ao motivo e que esteja preparado para fazer as correções necessárias.

3.3.1 A técnica vocal do regente coral

Fernandes, Kayama, Östergren (2006, p. 39) sustentam que

O desconhecimento da técnica vocal e da fisiologia da voz humana tende a limitar o regente em suas funções. Além de colocar em risco a saúde vocal de seus cantores, sua função de intérprete pode ficar comprometida pela falta de maiores habilidades vocais por parte do coro.

O regente, quando no papel de único profissional frente ao coro, precisa saber elaborar exercícios de técnica vocal. Figueiredo (2006, p.13-14) afirma que

[...] para se tornar um bom regente, é necessário que o candidato vivencie o cantar em coro, principalmente sob a orientação de um regente experiente [...]. Não é possível ser um bom regente de coro sem ter sido um cantor de coro.

Pfaustch (1988, p. 70) diz que “é muito importante que a base de todo regente de coro inclua um regime de se cantar num grupo coral. De nenhuma outra forma ele poderá apreciar o significado da contribuição pessoal dentro da sonoridade do grupo [...]”⁴⁶.

Sabe-se que a técnica vocal aplicada no repertório operístico, com bases, por exemplo, na escola de canto italiana, costuma preparar a voz de cantores solistas. Existem características dentro desse repertório e dentro dessa prática vocal que só são alcançados por meio de vocalizes específicos dentro da técnica acima mencionada.

No coro, tais características vocais (volume forte, *vibratto*, harmônicos, etc.) são geralmente evitadas⁴⁷, pois se presume que haja um trabalho de homogeneização vocal. E se todos os coralistas demonstrarem sua identidade vocal, a equalização entre as vozes se torna difícil de ser alcançada, principalmente em grupos inexperientes.

⁴⁶ Tradução da autora: It is most important that the background of every choral conductor include the regimen of singing in a choral ensemble. I no other way can he appreciate the significance of individual contribution to the ensemble sound [...].

⁴⁷ Exceto repertório que exige esse tipo de sonoridade.

Outro fator importante é que nem todas as músicas serão cantadas com a mesma colocação vocal, a mesma projeção. Dependendo da proposta do coral, das peças selecionadas e do conhecimento de técnica vocal do regente, podem surgir várias possibilidades e maneiras de se cantar. A técnica vocal passa a ser, para o maestro, um meio de se conseguir uma determinada sonoridade para um determinado repertório.

Obviamente, faz-se muito interessante um trabalho de técnica vocal individual do regente coral e essa preparação pode trazer informações essenciais se somadas à experiência de se cantar num coro que também pode oferecer um novo olhar sobre a técnica vocal.

A abordagem dos conhecimentos de técnica vocal que permeiam a prática vocal foi feita de maneira a esclarecer assuntos que estão relacionados com o resultado sonoro do coro.

Como a música coral tem como principal característica a presença de um texto, ou ainda na falta deste, a presença de fonemas, optou-se por pesquisar também as diferenças entre a voz falada e a voz cantada. O uso das pregas vocais é mais intenso no canto e exige um cuidado diferenciado da voz falada.

3.4 Vocalização

O maestro precisa atentar para vários fatores, inclusive para fatores não-musicais que podem determinar decisões e aspectos da técnica vocal. As condições do local onde ensaia o coro, como por exemplo: ambiente acústico interno (como o som se propaga dentro do ambiente), ruídos externos (sala de ensaio próxima a trânsito intenso), temperatura (muito frio, muito abafado, muito seco) e posicionamento dos assentos de cada naipes podem influenciar diretamente na qualidade vocal do coro⁴⁸. O regente, então, precisa planejar seus exercícios, seu ensaio considerando essa variável.

Outro exemplo sugerido por Zander (2003, p. 219) quando todos os naipes podem participar do mesmo exercício, mesmo que este seja direcionado a apenas um determinado naipe; vários aspectos podem ser trabalhados: um aspecto rítmico

⁴⁸ SILATIEN (1999); BEHLAU, PONTES (1990)

junto ao vocalize criado. Esse mesmo aspecto pode ser substituído por outro, com outra característica, de acordo com a necessidade de aplicação no repertório.

Figueiredo (1990) também sugere que vocalizes sejam criados para resolver problemas rítmicos.

A técnica deve estar relacionada com o fazer musical, com o repertório e deve acontecer durante todo o ensaio. Desta forma, a técnica vocal pode ser compreendida como um meio de fazer o instrumento vocal soar. Precisa estar presente em todo o ensaio e não somente durante o período de aquecimento, como afirma Silatien (1999, p. 91) “o período de vocalização é uma oportunidade para o desenvolvimento vocal, e não apenas para aquecimento”, pois “em muitos o regente é o único professor de canto que muitos cantores terão em suas vidas” (SILATIEN, 1999, p. 91).

O fato é que vocalizes precisam ser flexíveis o suficiente para acompanhar o progresso do cantor, mas ao mesmo tempo, proporcionar um desafio de aprendizado.

Rocha (2004, p. 162) traz uma importante colaboração ao citar a execução de vocalizes aplicada ao repertório. Afirma que

Será inteligente da parte do regente localizar, nas peças, as passagens mais difíceis, incluídos aí os saltos intervalares, a colocação das vogais e consoantes em determinada altura, as coloraturas, ataques e articulações. Isolando os motivos escolhidos, ou mesmo uma passagem inteira, pode-se transformá-los em vocalizes modulantes, começando em região mais grave e terminando numa mais aguda que a original dos motivos, bem como, se for o caso, modificando-se o fonema e o ritmo do motivo.

Enfatizando a afirmação de Rocha (2004), observou-se que Silatien (1999, p.91) sustenta que

Os regentes devem tentar associar os vocalizes ao repertório ensaiado. Técnicas específicas para a solução de certos problemas (por exemplo, a afinação de acordes maiores com sétima, a execução de passagens longas aumentada) podem ser discutidas e praticadas, de forma que, quando esses problemas forem encontrados na música, o vocabulário e os métodos para solucioná-los já serão conhecidos.

Coelho (1994, p. 71) conclui que os exemplos de exercícios e vocalizes que são encontrados nos livros devem servir somente como orientação, pois “cada

professor de técnica vocal precisa diagnosticar o problema a ser resolvido e criar um vocalize que o solucione”.

A citação de Fernandes, Kayama, Östergren (2006, p. 40), enfatiza a afirmação de Coelho (1994) e corrobora

Já que o regente é, em geral, o primeiro e único “professor de canto” dos cantores de seu grupo, é preciso assumir a responsabilidade de instruir o grupo a respeito de técnica vocal, caso se pretenda atingir um alto nível artístico na performance. Entretanto, os regentes ainda estão divididos em seus posicionamentos quanto ao trabalho técnico-vocal. Alguns consideram a técnica vocal sem importância, recusando-se a trabalhá-la. Outros possuem pouca ou nenhuma experiência em canto e, por isso, se sentem desconfortáveis com a responsabilidade de lidar com tais questões. Para muitos, a técnica vocal se limita a simples exercícios de aquecimento, que produzem pouco ou nenhum benefício ao desenvolvimento vocal a longo prazo. Há os que se prendem ao uso de alguns determinados exercícios ou métodos aprendidos em alguma escola de canto, sem discernir se esses contribuirão para o desenvolvimento da sonoridade das vozes. Existem aqueles que, por não planejar seus ensaios e a aplicação da técnica vocal no repertório, utilizam um número exagerado de vocalizes aprendidos em cursos diversos, acreditando que conseguirão bons resultados através deste trabalho.

O regente, ou o preparador vocal precisa equilibrar a escolha dos exercícios e contextualizar os mesmos para que sejam funcionais e sirvam para melhorar o resultado sonoro do coro.

Chueke (2006, p. 216) aponta que “o ato de fazer música deve ser apontado como prioridade, abordando-se a técnica como o meio para se atingirem objetivos musicais”.

Desta forma, mesmo a execução dos vocalizes podem se tornar uma experiência musical significativa, principalmente quando o coro entende o porquê de se fazer um exercício. A contextualização dos vocalizes dentro do repertório e sua execução de forma musical pode colaborar efetivamente para um melhor aprendizado do coro.

Ainda no mesmo sentido, Hentschke (*apud* ANDRADE, 2003, p. 77)

É preciso que seja reconhecida a complexidade da experiência musical para não reduzir uma atividade tão rica a uma simples dimensão, como, por exemplo, a da “técnica” ou somente os elementos materiais do discurso sonoro (como altura, timbre, intensidade, duração). Precisa contemplar também a estrutura musical e o caráter expressivo decorrente, ou seja, o discurso musical como um todo.

Exercícios precisam ser cuidadosamente elaborados. Não somente os exercícios de técnica vocal, mas também, os exercícios que contornarão o aprendizado do coro. A técnica vocal precisa estar intimamente ligada ao fazer musical, portanto deve ser considerada como o meio, e não o fim.

3.4.1 Diferenças entre a voz falada e a voz cantada

A voz falada e a voz cantada possuem particularidades que as diferenciam entre si. Para a voz cantada, usa-se a mesma estrutura de produção vocal, entretanto com ajustes necessários ao canto.

Behlau, Rehder (1997) apontam parâmetros pelos quais as diferenças entre a voz falada coloquial e a voz cantada com impostação pode ser ajustada, quais sejam: respiração, fonação, ressonância e projeção vocal, qualidade vocal, articulação dos sons da fala, pausas e postura.

Os parâmetros apontados por Behlau, Rehder (1997) trazem as principais diferenças entre a voz falada e a voz cantada.

A respiração surge como primeiro parâmetro citado por Behlau, Rehder. Coelho (1994) e Oiticica (1992) também conotam à respiração o sentido de ser a base do trabalho técnico vocal ao apresentar esse parâmetro no início de suas discussões.

Na abordagem de Behlau, Rehder (1997) a respiração apresenta as seguintes diferenças entre ambas as vozes:

1) Respiração

Voz falada	Voz cantada
É natural	É treinada
O ciclo completo de respiração (entrada e saída de ar) varia de acordo com a emoção e o comprometimento das frases;	Os ciclos respiratórios são pré-programados de acordo com as frases musicais;
A inspiração é relativamente lenta e nasal nas pausas longas, sendo mais rápida e bucal durante a fala;	A inspiração é muito rápida e bucal;
Um volume médio de ar é usado durante a fala;	Usa-se um volume de ar maior durante o canto, quase esvaziando os pulmões;
Ocorre pequena movimentação pulmonar durante a tomada de ar, com pouca expansão	Ocorre grande movimentação pulmonar durante a tomada de ar, com expansão de

da caixa torácica.	todas as paredes do tórax;
A saída do ar na expiração é um processo passivo.	O controle da expiração (saída do ar) é ativo, mantendo a caixa torácica expandida o maior tempo possível.

Tabela 3: Parâmetro: Respiração - Ciclos de inspiração e expiração. Behlau, Rehder (1997, p. 6)

Já o parâmetro da fonação é pouco abordado na literatura coral assim como na de técnica vocal. Esse parâmetro traz considerações sobre a forma como as pregas vocais se comportam fisiologicamente durante a produção sonora de ambas as vozes.

2) Fonação

Voz falada	Voz cantada
As pregas vocais fazem ciclos vibratórios com o cociente de abertura levemente maior que o de fechamento;	As pregas vocais fazem ciclos vibratórios com o cociente de fechamento maior que o de abertura, o que gera um som acusticamente mais rico e com maior tempo de duração;
Produz-se uma série regular de harmônicos – uns vinte deles, em média -, decrescendo de intensidade em direção aos harmônicos agudos;	Produz-se uma série mais rica de harmônicos - mais de trinta -, com intensidade forte mesmo nos harmônicos mais agudos;
O atrito das mucosas das pregas vocais é bastante aumentado nas situações de pigarro, tosse, ou mesmo quando se quer dar ênfase a determinada palavra da emissão – ataque vocal brusco;	O atrito das mucosas das pregas vocais é reduzido; os atos de pigarrear e tossir não são aceitos durante a emissão cantada e a ênfase não é feita com ataques vocais bruscos, mas sim com mudança na tensão das estruturas;
Percebe-se uma movimentação discreta da laringe no pescoço, determinada por variações na inflexão das frases;	A laringe tende a permanecer em posição baixa (na maior parte das escolas de canto), estabilizada, mesmo nas frequências mais agudas;
A extensão de frequências em uso habitual é de 3 a 5 semitons, dependendo da língua que se fala e a entonação empregada;	A extensão de frequência é ampla, ao redor de duas oitavas e meia.

Tabela 4: Parâmetro: Fonação - Produção de som laríngeo básico. Behlau, Rehder (1997, p. 7)

3) Ressonância e Projeção de voz

Voz falada	Voz cantada
A ressonância é geralmente média, em condições naturais do trato vocal, sem uso particular de alguma cavidade, não necessitando a voz de grande projeção;	A ressonância é geralmente alta, dita “na máscara” ou de cabeça, o que indica que o foco de ressonância concentra-se na parte superior do trato vocal;
A intensidade habitual situa-se ao redor de 64dB para conversação, mantendo-se relativamente constante durante o discurso; a faixa de variações fica ao redor de 10dB da intensidade habitual;	A intensidade quase nunca é constante, com variações controladas e rápidas de um pianíssimo a um fortíssimo, num limite que pode ir de 45dB a 110 dB;
Quando é necessário projeção vocal, para chamar alguém distante ou para dar um grito, geralmente usa-se uma inspiração mais profunda, abre-se mais a boca e usa-se sons mais agudos e mais extensos.	Projeção vocal é uma necessidade constante no canto, que deve ser audível mesmo nos sons pianíssimos; para tanto, a inspiração é sempre maior que para a fala, a boca está sempre aberta, procurando-se reduzir ao máximo os obstáculos à saída do som.

Tabela 5: Parâmetro: Ressonância e projeção de voz - Volume de voz no ambiente. Behlau, Rehder (1997, p. 8)

4) Qualidade vocal

Voz falada	Voz cantada
A qualidade vocal na voz falada pode ser neutra ou com pequenos desvios que identificam o falante, mas não chegam a ser considerados sinais de disfonia, como por exemplo, a voz levemente rouca, soprosa, áspera ou nasal;	A qualidade vocal depende da natureza do coral, do estilo musical e do repertório, sendo que características pessoais são geralmente deixadas num segundo plano em favor de uma sonoridade única de grupo; porém, os desvios na voz tendem a ser percebidos principalmente no naipe, que se torna desequilibrado;
A qualidade vocal é extremamente sensível ao interlocutor, à natureza do discurso ou a aspectos emocionais da situação, podendo ficar momentaneamente trêmula ou sussurrada, por exemplo;	A qualidade vocal é mais estável devido ao treino dos cantores e sofre menos influência de fatores externos à realidade musical;
Os distúrbios na produção da voz falada chamam-se disfonias	Os distúrbios na produção da voz cantada chamam-se disodias e podem vir ou não acompanhadas de disfonias.

Tabela 6: Parâmetro: Qualidade vocal - Timbre da voz. Behlau, Rehder (1997, p. 9)

6) Articulação dos sons da fala

Voz falada	Voz cantada
O objetivo da voz falada é a transmissão da mensagem, portanto, a articulação deve ser precisa e a identidade dos sons deve ser mantida;	A mensagem a ser transmitida aqui está além das palavras e, portanto, privilegiam-se os aspectos musicais, o que pode significar em alguns casos, o sacrifício da articulação de certos sons, que podem ser subarticulados ou distorcidos;
As vogais e consoantes tem duração definida pela língua que se fala;	Na frase musical, as vogais são geralmente mais longas que as consoantes e servem de apoio à qualidade vocal.
Os movimentos articulatórios básicos são definidos pela língua utilizada, porém, o padrão de articulação sofre grande influência dos aspectos emocionais do falante e do discurso.	Os movimentos articulatórios básicos recebem influência dos aspectos tonais da música e da frase musical em si; desta forma, as constrições que produzem os sons e que são realizadas ao longo do trato vocal, tendem a ser reduzidos.

Tabela 7: Parâmetro: Articulação dos sons da fala - Produção das vogais e consoantes. Behlau, Rehder (1997, p. 10)

No que se compreende sobre a afirmação de Behlau, Rehder (1997) “o sacrifício da articulação de certos sons”, a pesquisadora conserva um posicionamento oposto, principalmente pelo fato de que o canto coral configurar uma prática musical coletiva, quando toda precisão surge como agente unificador do som.

Legitimando esse posicionamento, nota-se que Pfaustch (*apud* FERNANDES, KAYAMA, 2006, p. 4) confirma que problemas rítmicos e até mesmo de afinação

podem estar diretamente relacionados à precariedade da articulação consonantal assim como a formação incorreta das vogais.

Coelho (1994, p. 60) também afirma que a falta de clareza articulatória é uma forte característica da ressonância que ocorre somente na cavidade bucal, não atingindo as demais cavidades de ressonância.

7) Pausas

Voz falada	Voz cantada
As pausas são individuais do falante, podendo ocorrer por hesitação, por valor enfático ou, ainda, refletir interrupções naturais do discurso;	As pausas são pré-programadas e definidas pelo compositor e/ou pelo regente do coral, possuindo forte apelo emocional e de interpretação;
As pausas de hesitação são normais e aceitáveis, podendo ser silenciosas ou preenchidas por sons prolongados como “ahn...” ou “uhm...”	As pausas que ocorrem por hesitação do cantor não são aceitáveis e causam constrangimento ao cantor e ao público, que pode chegar à vaia. Além disso, falta de sincronia entre os cantores nas entradas das músicas também causam efeitos negativos.

Tabela 8: Parâmetro: Pausas - Intervalos. Behlau, Rehder (1997, p. 11)

8) Velocidade e ritmo

Voz falada	Voz cantada
A velocidade e o ritmo da emissão falada são pessoais e dependem de múltiplos fatores, tais como características da língua falada, personalidade e profissão do falante, objetivo emocional do discurso e fatores de controle neurológico;	A velocidade e o ritmo da emissão cantada dependem do tipo de música, da harmonia, da melodia e do andamento que o regente confere ao tema;
Alterações na velocidade e no ritmo da emissão geralmente ocorrem independente da consciência do falante, mas podem ser reguladas de acordo com o objetivo emocional da emissão.	Alterações na velocidade e no ritmo da emissão são controladas, pré-programadas e ensaiadas.

Tabela 9: Parâmetro: Velocidade e ritmo - Andamento da emissão. Behlau, Rehder (1997, p. 12)

9) Postura

Voz falada	Voz cantada
É variável, com mudanças constantes;	É menos variável, procurando-se sempre manter o tronco reto;
As mudanças habituais na postura corporal não interferem de modo significativo na produção da voz coloquial;	As mudanças na postura corporal interferem tanto na produção da voz quanto na estabilidade da qualidade vocal;
A linguagem corporal acompanha a comunicação verbal e a intenção do discurso.	A linguagem corporal não é favorecida pelo canto, que privilegia particularmente a expressão facial.

Tabela 10: Parâmetro: Postura - Posição do corpo durante a emissão. Behlau, Rehder (1997, p. 13)

A relação voz-corpo é abordada por vários autores, tais quais Cascardo; Beraldo (2009); Braga; Pederiva (2007); Cooksey (2006); Martinez (2000); Behlau; Rehder (1997); Coelho (1994); Mathias (1986).

Sobre a relação entre a produção vocal e a expressividade corporal, Costa (2009, p. 95) afirma que “através de uma proposta de movimentação, trazemos a música para uma vivência musical. A cinestesia ajudará o cantor a compreender e realizar as tarefas musicais, resultando em um grande benefício para o trabalho do grupo”.

Na mesma direção, o próprio gestual de regência é apontado por Rocha (2004, p. 20) como “arte ligada à dança e ao movimento corporal, sendo o regente o veículo visual da expressão musical”.

Se a arte da regência pode ser considerada como expressão musical em forma de movimentação corporal; o canto, do mesmo modo, tem como veículo de expressão o próprio corpo. Nesse sentido, a expressão corporal pode integrar a prática musical com o intuito de favorecer o desempenho do coro.

3.4.2 Bases fonéticas da vocalização

A ciência que estuda a produção vocal do ponto de vista fisiológico e articulatorio chama-se fonética.

A voz humana tem seu som fundamental produzido na laringe após a passagem do ar durante a expiração e este evento é conhecido como fonação. (BEHLAU; PONTES, 2001; BEHLAU; REHDER, 1997).

Todavia, “o som básico produzido pelas pregas vocais passa por uma série de cavidades de ressonância, que se ajustam como se fossem um alto-falante natural formado pela própria laringe, faringe, boca e nariz” (BEHLAU, REHDER, 1997, p. 3).

Desta forma, conhecimentos na área de fonética podem colaborar para o trabalho do regente frente ao coro, não somente no que tange ao conhecimento específico que fundamenta a produção vocal, assim como no auxílio para a execução de repertório em língua estrangeira como, por exemplo, na língua alemã que exige uma articulação bastante precisa e eficaz.

Ainda ressalta-se que o aprofundamento sobre a fonética pode colaborar para uma melhor compreensão de aspectos da técnica vocal, pois, como corrobora Coelho (1994, p. 45).

Daí a resulta a importância da independência entre os elementos formativos da pronúncia: por um lado, os movimentos consoantes articuladores determinados pelo posicionamento próprio e específico de um ponto-detelhe da cavidade de ressonância total (consoantes); por outro lado, a projeção para o exterior de sons de timbres distintos originados da ressonância dos sons laríngenos em espaços modificados das cavidades de ressonância (vogais).

De acordo com Silva (2008, p. 24-25) pode-se dividir em três os grupos que desempenham um papel na produção vocal: o sistema respiratório, o sistema fonatório e o sistema articulatório. Estes três sistemas juntos compõem o aparelho fonador.

Não se pretende nessa breve abordagem aprofundar-se sobre questões fisiológicas e anatômicas do aparelho fonador e do sistema respiratório. Basta citar que para se realizar um trabalho vocal, seja em coro ou individual, o professor pode se instrumentalizar e conhecer estes que também são a base da produção vocal.

O intuito dessa investigação não é se aprofundar na área da fonética, entretanto, nota-se que os conhecimentos dessa ciência podem colaborar no estabelecimento de uma técnica vocal mais objetivada e precisa.

Também se compreende que a maior parte da pratica coral/vocal é constituída de texto, e mesmo nos casos onde há sons onomatopaicos, há a presença de fonemas.

O objetivo de abordar a fonética é exatamente uma forma de otimizar a técnica vocal, ao esclarecer para o maestro esta, que é a base da produção vocal humana.

No canto coral, que se trata de uma prática musical coletiva, a dicção do cantor deve ser muito trabalhada com o intuito de uma melhor compreensibilidade e exatidão, portanto, uma articulação precisa se torna determinante nesse aspecto.

O som da voz é sustentado pelas vogais. Adler (1984, p.60) afirma que “Se as vogais podem ser consideradas a carne do corpo sonoro, as consoantes são os ossos que mantêm a carne unida⁴⁹”.

Coelho (1994, p. 44) observa que “as consoantes são, como sugere o nome, sons que, isolados, não têm significado algum, mas que têm função de delinear as vogais” e ainda afirma que “o estudo e a descrição dos sons articulados é assunto da fonética” (COELHO, 1994, p. 44).

As bases fonéticas que delineiam a articulação, tanto das vogais quanto das consoantes, foi pouco abordada na literatura coral, especificamente. Observou-se que Coelho (1994) destinou um capítulo de seu livro “Técnica vocal para coros” a essa temática, assim como Coelho (2009) destinou uma parte de seu aprofundamento na dissertação de mestrado intitulada “Técnicas de ensaio coral: reflexões sobre o ferramental técnico do maestro Carlos Alberto Pinto da Fonseca”.

Coelho (1994, p. 45) afirma que

A pronúncia das consoantes requer obstáculos à passagem da corrente de ar: obstáculo total – que interrompe o fluxo de ar e resulta em consoantes oclusivas – e obstáculo parcial – que apenas comprime o fluxo de ar e resulta em consoantes constritivas (fricativas, laterais, vibrantes). Os demais aspectos a se considerar no estudo das consoantes são: ponto de articulação (bilabiais, labiodentais, linguodentais, alveolares, palatais e velares); papel das cordas vocais (surdas e sonoras); e papel das cavidades de ressonância (orais e nasais)

Portanto, tais aspectos serão detalhadamente abordados na sequência.

3.4.2.1 Consoantes

Inicialmente, a articulação das consoantes será estudada com a intenção de fundamentar a incorporação posterior da articulação das vogais.

Os sons distintos de uma língua são produzidos nas cavidades superiores a laringe, por utilização de articuladores (BEHLAU; REHDER, 1997).

⁴⁹ Tradução da autora: If the vowels can be considered the flesh of the sound body, the consonants are the bones that hold the flesh together. Kurt Adler. *Phonetics and diction in singing*. In: *Technique in singing: A program for singers and teachers*. Richard W. Harpster. 1984. Schirmer Books.

Os articuladores estão divididos em duas categorias: os articuladores ativos e os articuladores passivos:

Ativos: Os articuladores ativos têm a propriedade de movimentar-se (em direção ao articulador passivo) modificando a configuração do trato vocal. Os articuladores ativos são: o lábio inferior (que modifica a cavidade oral), a língua (que modifica a cavidade oral), o véu palatino (que modifica a cavidade nasal) e as pregas vocais (que modificam a cavidade faringal). São denominados articuladores ativos devido ao seu papel ativo (no sentido de movimento) na articulação consonantal.

Passivos: Os articuladores passivos localizam-se na mandíbula superior, exceto o véu palatino que está na parte posterior do palato. Os articuladores passivos são o lábio superior, os dentes superiores e o céu da boca que se divide em: alvéolos, palato duro, véu palatino. Note que o véu palatino pode atuar como articulador ativo (na produção de segmentos nasais) ou como articulador passivo (na articulação de segmentos velares). (SILVA, 2008, p. 31)

Para uma melhor compreensão dos lugares de articulação, para a montagem dos exercícios, faz-se necessário além dos articuladores passivo e ativo, conhecer a divisão que a língua possui, pois tal divisão é extremamente importante para a compreensão da articulação.

A língua é dividida em ápice, lâmina, parte anterior, parte medial e parte posterior. O céu da boca é dividido em alvéolos, palato duro, véu palatino (ou palato mole) e úvula.

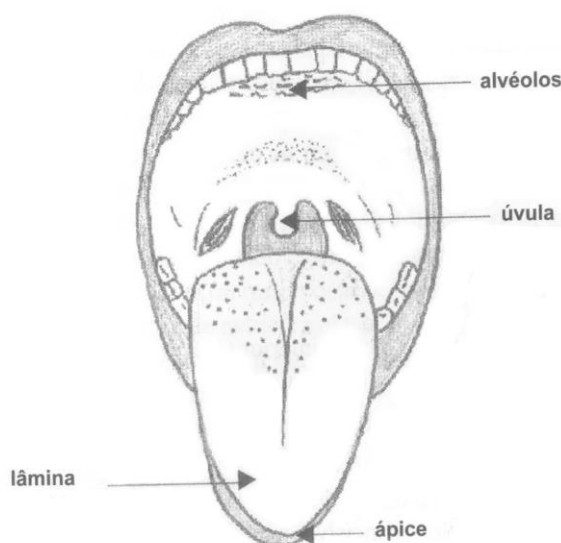


Ilustração 3: Esquema ressaltando os alvéolos, o ápice e lâmina da língua e a úvula (SILVA, 2008, p. 31).

Os lugares de articulação de cada fonema são classificados em:

Bilabial: O articulador ativo é o lábio inferior e como articulador passivo temos o lábio superior. Exemplos: **pá**, **boa**, **má**.

Labiodental: O articulador ativo é o lábio inferior e como articulador passivo temos os dentes incisivos superiores. Exemplos: **faca**, **vá**.

Dental: O articulador ativo é ou o ápice ou a lâmina da língua e como articulador passivo temos os dentes incisivos superiores. Exemplos: **data**, **sapa**, **Zapata**, **nada**, **lata**.

Alveolar: O articulador ativo é o ápice da língua e como articulador passivo temos os alvéolos. Consoantes alveolares diferem de consoantes dentais apenas quanto ao articulador passivo. Exemplos: **data**, **sapa**, **Zapata**, **nada**, **lata**.

Alveopalatal (ou pós-alveolares): O articulador ativo é a parte anterior da língua e o articulador passivo é a parte medial do palato duro. Exemplos: **tia**, **dia** (no dialeto carioca), **chá**, **já**.

Palatal: O articulador ativo é a parte média da língua e o articulador passivo é a parte final do palato duro. Exemplos: **banha**, **palha**.

Velar: O articulador ativo é a parte posterior da língua e o articulador passivo é o véu palatino ou palato mole. Exemplos: **casa**, **gata**, **rata** (o som “r” de **rata** varia consideravelmente dependendo do dialeto em questão. Indica-se aqui a pronúncia velar que ocorre tipicamente no dialeto carioca).

Glotal: Os músculos ligamentais da glote comportam-se como articuladores. Exemplo: **rata** (na pronúncia típica do dialeto de Belo Horizonte). (SILVA, 2008, p.32)

Enquanto no exemplo acima se pode verificar o local de articulação, a fonética também traz apontamentos sobre a maneira de articulação, como segue (SILVA, 2008, p. 33-4):

Oclusiva: Os articuladores produzem uma obstrução completa da passagem da corrente de ar através da boca. O véu palatino está levantado e o ar que vem dos pulmões encaminha-se para a cavidade oral. Oclusivas são, portanto consoantes orais. As consoantes oclusivas que ocorrem em português são: **pá**, **ta**, **cá**, **bar**, **dá**, **gol**.

Nasal: Os articuladores produzem uma obstrução completa da passagem da corrente de ar através da boca. O véu palatino encontra-se abaixado e o ar que vem dos pulmões dirige-se às cavidades oral e nasal. Nasais são consoantes idênticas às oclusivas diferenciando-se apenas

quanto ao abaixamento do véu palatino para as nasais. As consoantes nasais que ocorrem em português são: **má, nua, banho**.

Fricativa: Os articuladores se aproximam produzindo fricção quando ocorre a passagem central da corrente de ar. A aproximação dos articuladores, entretanto não chega a causar obstrução completa e sim parcial que causa fricção. As consoantes fricativas que ocorrem na língua portuguesa são: **fé, vá, sapa, Zapata, chá, já**.

Africada: na fase inicial da produção de uma africada os articuladores produzem uma obstrução completa na passagem da corrente de ar através da boca e o véu palatino encontra-se levantado (como nas oclusivas). Na fase inicial dessa obstrução (quando se dá a soltura da oclusão) ocorre então uma fricção decorrente da passagem central da corrente de ar (como nas fricativas). A oclusiva e a fricativa que formam a consoante africada devem ter o mesmo lugar de articulação, ou seja, são homorgânicas. O véu palatino levantado durante a produção de uma africada. Africadas são, portanto consoantes orais. As consoantes africadas que ocorrem em algumas variedades do português brasileiro são tia, dia. Imagine as pronúncias “tchia” e “djia” para estes exemplos.

Tepe (ou vibrante simples): o articulador ativo toca rapidamente o articulador passivo ocorrendo uma rápida obstrução da passagem da corrente de ar através da boca. O tepe ocorre em português nos seguintes exemplos: **cara, brava**.

Vibrante (múltipla): O articulador ativo toca algumas vezes o articulador passivo causando vibração. Em alguns dialetos do português ocorre esta variante em expressões como “orra meu!” ou em palavras como “marra”.

Retroflexa: O palato duro é o articulador passivo e a ponta da língua é o articulador ativo. A produção de uma retroflexa geralmente se dá com o levantamento e encurvamento da ponta da língua em direção do palato duro. Ocorrem no dialeto “caipira” e no sotaque de norte-americanos falando português como nas palavras: **mar, carta**.

Laterais: o articulador ativo toca o articulador passivo e a corrente de ar é obstruída na linha central do trato vocal. O ar então expelido por ambos os lados desta obstrução tendo portanto saída lateral. Laterais ocorrem em português nos seguintes exemplos: **palha, lá**.

No que tange ao delineamento das consoantes na produção vocal, Shewan (*apud* COELHO, 1994, p. 46) sustenta que

As consoantes são muito importantes pela força expressiva inerente a cada uma delas, pois o tempo de duração das consoantes é diretamente proporcional à força dramática da palavra. Depreende-se daí que, pela ênfase ou leveza na articulação da consoante, é possível veicular a maior ou menor dramaticidade ao texto.

Para se trabalhar as consoantes durante o aquecimento vocal, a pesquisadora sugere, a partir do levantamento fonético realizado, que grupos articulatorios sejam desenvolvidos.

A primeira forma de classificação das consoantes pode se dar pelo grau de vozeamento (consoante sonora) ou desvozeamento (consoante surda).

<u>Consoante surda</u>	<u>Consoante sonora</u>
P	B
T	D
K	G
F	V
S	Z
X	J
-	M
-	N
-	L
-	R

Tabela 11: Relação entre consoantes surdas e sonoras

Usando a tabela acima como base, pode-se agrupar os lugares e os modos de articulação das consoantes, como segue:

<u>Consoante</u>	<u>Classificação</u>
P	Oclusiva bilabial surda
B	Oclusiva bilabial sonora
T	Oclusiva alveolar surda
D	Oclusiva alveolar sonora
K	Oclusiva velar surda
G	Oclusiva velar sonora
F	Fricativa labiodental surda
V	Fricativa labiodental sonora
S	Fricativa alveolar surda
Z	Fricativa alveolar sonora
X	Fricativa alveolar surda
J	Fricativa alveolar sonora
M	Nasal bilabial sonora

N	Nasal alveolar sonora
L	Lateral alveolar sonora
R	Vibrante alveolar sonora

Tabela 12: Agrupamento e classificação das consoantes segundo local, modo de articulação e vozeamento/ desvozeamento

3.4.2.2 Vogais

Coelho (1994, p. 46) aponta que “as vogais são sons formados pela vibração das cordas vocais modificados segundo a forma da cavidade bucal e o uso ou não das demais cavidades de ressonância”.

Segundo Coelho (1994, p. 46)

as vogais são classificadas quanto à zona de articulação (anteriores, médias e posteriores), quanto ao timbre (abertas, fechadas e reduzidas), quanto ao papel da cavidade de ressonância (orais e nasais), quanto à intensidade (tônicas e átonas) e quanto à posição da língua (baixas, médias e altas).

Não obstante, Silva (2008) descreve os parâmetros articulatórios dos segmentos vocálicos levando em consideração a posição da língua quanto à altura e a posição da língua em termos anterior; posterior e arredondamento ou não dos lábios.

A anterioridade e posterioridade da língua referem-se à sua posição (na dimensão horizontal) durante a articulação dividindo-se em três posições distintas dentro da cavidade bucal: anterior, central e posterior (SILVA, 2008).

A altura da língua durante a articulação (dimensão vertical) é dividida em quatro partes: alta, média-alta, média-baixa e baixa.

Quanto ao arredondamento dos lábios constata-se que existem dois formatos distintos durante a articulação: arredondado ou estendido (não-arredondado).

Quanto à nasalização, também mencionada por Coelho (1994), Silva (2008) afirma que se durante a articulação de uma vogal o véu palatino abaixar, parte do fluxo de ar penetrará na cavidade nasal fazendo com que a produção sonora seja expelida pelas narinas, tornando o som anasalado.

Silva (2008, p. 71) sustenta que “a nasalidade (causada pelo abaixamento do véu palatino) e a altura da língua na articulação estão intimamente relacionadas”.

Palavras como, por exemplo: síntese, almôndegas, síncope, crisântemo, parênteses. Nota-se que todas são seguidas da consoante **n**. Mesmo se tratando de vogais orais (i, o, a, e) ocorre o fenômeno chamado nasalização, diferentemente de vogais originalmente nasais, como no caso das palavras: mão, alemães, põe, Chaim, Chopin.

Portanto, dentre os fonemas vocálicos verifica-se:

Vogal	Altura	Anterioridade/ Posterioridade	Arredondamento
A	Baixa	Central	Não-arredondada
É	Média-baixa	Anterior	Não-arredondada
Ê	Média-alta	Anterior	Não-arredondada
I	Alta	Anterior	Não-arredondada
Ó	Média-baixa	Posterior	Arredondada
Ô	Média-alta	Posterior	Arredondada
U	Alta	Posterior	Arredondada

Tabela 13: Classificação das vogais

3.4.3 Exemplos de vocalização: autores brasileiros, metodologias de técnica vocal e sua relação com a fonética

Geralmente os vocalizes aplicados em coros são baseados em acordes perfeitos maiores. Vários exemplos de vocalizes foram encontrados⁵⁰ dentro desta formatação.

Os vocalizes habitualmente encontrados na literatura coral são discriminados abaixo, sendo apresentados separadamente das linhas melódicas que contornam os fonemas desenvolvidos durante o aquecimento vocal.

1) mei-mai-mei, voi, vroi, brim-brei-brim, nó

⁵⁰ GORIA (2000, p.185-196), COELHO (1994, p. 72-3), MATHIAS (1986, p.52-61), ZANDER (2003, p. 210-11). Alguns exercícios são de exemplo da prática vocal da própria autora, que estuda canto lírico.



Ilustração 7: Vocalize

2) nó, vi, iá

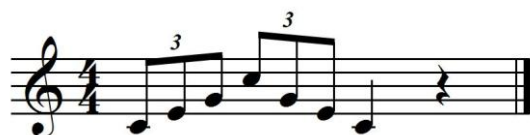


Ilustração 8: Vocalize

3) ziu, nau, ziribiri



Ilustração 9: Vocalize

4) Bocca chiusa



Ilustração 10: Vocalize

5) la, na, nó



Ilustração 11: Vocalize

6) nau, ziu



Ilustração 12: Vocalize

7) nó, vi



Ilustração 13: Vocalize

8) Vi, vi viu



Ilustração 14: Vocalize

9) Bocca chiusa



Ilustração 15: Vocalize

Goria (2000) traz exercícios articulatórios na forma de vocalizes e aponta o benefício de cada um, entretanto, não elucida questões fonéticas para fundamentação dos mesmos, como por exemplo, ao sugerir que ao se pronunciar “vi” sob uma tríade maior executando-se de maneira leve e ligeira, o cantor poderá conseguir seu foco na vogal “i” e explodir sua sonoridade a partir do fonema emitido pelo som da consoante “v”.

No entanto, a mesma combinação entre a vogal “i” e a consoante “v” é utilizada posteriormente pelo autor para exemplificar um exercício onde o cantor poderá dar mais brilho à voz (GORIA, 2000, p. 187).

Os demais livros de regência coral pesquisados trazem uma pequena quantidade de vocalizes (considerando a demanda vocal exigida em função da variação e quantidade de repertório coral existente) e de sugestões que podem se aplicadas no ensaio, porém, sem abordar questões fonéticas.

Cascardo, Beraldo (2009) trazem exercícios com bases fonéticas, mas a abordagem metodológica apresentada pelas autoras não contextualiza as escolhas feitas, como por exemplo, no caso dos exercícios expostos logo abaixo:

Fricativa Sonora V



Sugestão: Z e J

Ilustração 16: Exercício vocal - Consoante fricativa sonora. Cascardo, Beraldo (2009, p. 31)

Fricativa Sonora J



Sugestão: V e Z

Ilustração 17: Exercício vocal - Consoante fricativa sonora. Cascardo, Beraldo (2009, p. 41)

Fricativa Sonora Z



Sugestão: V e J

Ilustração 18: Exercício vocal - Consoante fricativa sonora. Cascardo, Beraldo (2009, p. 32)

As consoantes fricativas são caracterizadas pela fricção dos articuladores com obstrução parcial da passagem de ar. O adjetivo “sonoro” se refere à ação adutora⁵¹ das pregas vocais durante a expiração.

No caso de fricativas sonoras, como por exemplo, j, v e z, as pregas vocais precisam realizar uma adução. No caso de consoantes surdas, apenas a fricção dos articuladores durante a saída do ar é suficiente, como por exemplo, nos fonemas s, f, x.

Novamente na bibliografia coral, Martinez (2000) traz alguns exercícios relacionados à articulação das vogais classificando-as em vogais linguais, vogais labiais e vogais neutras. Nas vogais linguais se encontram “é”, “ê” e “i”. Nas vogais labiais encontram-se “ó”, “ô” e o “u”. O autor classifica o “a” como vogal neutra. Os exercícios propostos pelo autor giram em torno de várias formatações ou junções entre os vários tipos de classificação das vogais.

⁵¹ Adução: Movimento de aproximação entre as pregas vocais.

Martinez (2000) sugere que o regente combine três, quatro ou cinco vogais para formar exercícios de articulação, como por exemplo: AÉÊ, ÔEA, UÊÊI, IAÔÓ, ÊIUÓÔ e AÔIÉU. O autor não sugere nenhuma linha melódica ou harmônica como base para a execução do exercício, ficando a critério do regente esta escolha.

Marcos Leite⁵² (2001) desenvolveu uma metodologia de canto baseado em ritmos e sonoridades advindos da música popular brasileira. Seu método é voltado para vozes médio-graves e médio-agudas e contempla vocalizes e canções.

Leite (2001, p. 5) afirma que “os vocalizes têm a função primeira de exercitar e moldar a voz e a cabeça do cantor, através das progressões cromáticas ascendentes e descendentes”.

Leite (2001) ainda afirma que os vocalizes devem ser executados com intenção, com interpretação e que qualquer tentativa de mecanização por meio de repetições excessivas e não propositadas induzem a fixação de erro.

O método exposto acima traz vocalizes que desenvolvem os intervalos de segundas, terças, quarta justa, quinta justa, sextas, sétimas e oitavas justas.

Também apresenta canções onde cada intervalo é o motivo central da composição. Dessa forma, cada grupo de vocalizes tem sua própria aplicação em um repertório bastante específico.

Já a metodologia específica para técnica vocal coral, elaborada por Coelho (1994) aborda marcos teóricos que contornam postura, respiração, articulação, ressonância e aponta vocalizes específicos para cada uma das áreas mencionadas anteriormente.

Coelho (1994) faz uma conexão bastante aprofundada entre a técnica vocal e a fonética.

Sobre os pressupostos que devem nortear a elaboração de vocalizes, a autora sustenta que:

1. Os vocalizes devem exercitar uma dificuldade nova de cada vez e sempre valorizando a musicalidade ao lado do virtuosismo

Para finalizar, Coelho (1994, p. 71) conclui que os exemplos de exercícios e vocalizes que são encontrados nos livros devem servir somente como orientação,

⁵² *Método de Canto Popular Brasileiro para vozes médio-graves*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora. 2001

pois “cada professor de técnica vocal precisa diagnosticar o problema a ser resolvido e criar um vocalize que o solucione”.

4. PESQUISA-AÇÃO: RELATO DO TRABALHO DE CAMPO JUNTO AO CORAL UTFPR

4.1 Conhecendo o objeto de pesquisa: o coro

O grupo coral participante desta pesquisa é um coro universitário⁵³ comunitário bastante tradicional na cidade de Curitiba. Teve início em 1966 e se manteve ativo por vários anos. Entretanto o coro se manteve sem atividades por volta de cinco anos retomando suas atividades em abril de 2009. Sua reabertura possibilitou que a comunidade pudesse ingressar no coro, pois até então, somente alunos regularmente matriculados podiam participar. Mesmo assim, verificou-se pouca procura de pessoas externas à universidade. A idade mínima estipulada foi a de 14 anos devido à demanda da própria universidade que possui o curso de ensino médio profissionalizante, portanto, tem alunos a partir dessa faixa etária.

O ingresso de coralistas da comunidade permitiu a esse coro, características bastante peculiares, como por exemplo, a diferença de idade entre os participantes. Durante o período em que a pesquisa foi realizada, havia alunos entre 14 e 50 anos de idade. A maior parte dos coralistas se concentrou na faixa etária de final do ensino médio e anos iniciais da graduação: 17-20 anos.

Inicialmente, 75 alunos se matricularam, entretanto, alguns não chegaram a comparecer aos ensaios. O número de coralistas durante a pesquisa foi de 63 alunos sendo que a média de presença por ensaio era de 50 alunos, pois houve um grande rodízio com relação à presença, principalmente no período de provas e entrega de trabalhos, quando uma grande parte justificou sua ausência.

Não houve incentivo financeiro para nenhum cantor. O ingresso ao coral teve caráter voluntário.

⁵³ Coral UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná – *campus* Curitiba, ainda fortemente conhecido como Coral do CEFET, antigo nome da instituição (Centro Federal Tecnológico do Paraná).

4.2 Local de ensaio, material e regente

A sala destinada aos ensaios do coro fica acima do balcão do auditório principal. Trata-se de uma adaptação feita no que seria o forro do auditório. O cômodo possui duas divisões: a primeira dedicada para o atendimento ao público, arquivo do coro, computador, telefone, impressora, galão de água. O segundo cômodo é a sala de ensaios propriamente dita que possui um piano de armário, um teclado sintetizador, uma caixa amplificadora, estantes de partitura, um flip-chart, um quadro branco pautado e cerca de 50 cadeiras estofadas.

A mesma sala também comporta os aparelhos de ar-condicionado do auditório da instituição. Os aparelhos receberam um revestimento em MDF, para que a sala apresentasse uma aparência mais agradável.

A sala possui revestimento acústico contra vazamento de som para o auditório principal. A sala também foi equipada com dois aparelhos de ar-condicionado e um ventilador, pois devido ao seu revestimento se torna extremamente abafada em dias mais quentes.

A única profissional na área de música frente ao grupo durante a aplicação da pesquisa foi a própria pesquisadora. O coro ainda não tem perspectivas da contratação de outros profissionais, como por exemplo, pianista, preparador vocal, regente auxiliar.

O departamento responsável pela manutenção do coral pagou as cópias oferecidas aos alunos, pois não dispõe de verba para compra de partituras ou confecção de arranjos. O departamento também é responsável pelo pessoal de manutenção e limpeza da sala de ensaios

A própria pesquisadora organizou as listas de frequência, a distribuição das cópias assim como também foi responsável pela organização e disposição das cadeiras e estantes na sala.

As cópias foram oferecidas grampeadas e foi sugerido aos alunos para que cada um comprasse a sua própria pasta catálogo para arquivar suas partituras, pois a universidade não autorizou o uso de verba para esse tipo de aquisição.

4.3 Primeiros ensaios

Durante os dois primeiros ensaios do coro, a pesquisadora optou por não aplicar nenhum repertório previamente escolhido. A intenção desde o início era de que o cantor coral participasse da decisão a respeito do repertório de forma ativa.

Para tanto, os dois primeiros ensaios foram aproveitados para oportunizar ao cantor uma possível referência da prática do canto coral.

Exercícios e práticas sem relação com nenhum repertório, mas relacionados com propósitos musicais, foram aplicados.

Os objetivos específicos dos dois primeiros ensaios foram:

- Cantar em uníssono;
- Cantar em vozes;
- Experimentar a voz;
- Escutar a sonoridade da própria voz dentro do grupo;
- Ouvir a sonoridade do grupo cantando em uníssono;
- Ouvir a sonoridade do grupo cantando em vozes;
- Perceber o corpo como instrumento musical;
- Desenvolver o senso rítmico;
- Experimentar ritmos no próprio corpo;
- Perceber que é possível desenvolver a respiração, a projeção e a colocação vocal, apurar a afinação;
- Descobrir sonoridades diferentes advindas da mudança de dinâmica e intensidade sonora.

É válido ressaltar que durante os três primeiros ensaios, optou-se pela execução musical sem oferecer partitura dos exercícios propostos para os cantores. Essa decisão foi tomada partindo do pressuposto que muitos coralistas estavam tendo neste coro sua primeira experiência com canto coral. O foco desses ensaios iniciais era introduzir o cantor no universo coral, tornando a execução musical acessível, sem sugerir aos alunos que precisariam de alguma habilidade musical específica. Acreditou-se que, num primeiro momento, a partitura pode intimidar os cantores.

Entretanto durante os ensaios direcionados para o aprendizado da obra selecionada, o uso da partitura foi estimulado. O uso de termos técnicos foi sendo incorporado paulatinamente, de maneira bastante prática, ou seja, sempre partindo do exemplo sonoro como referência. Explicações verbais longas a respeito de teoria musical foram evitadas.

Considerou-se também o fato de que as pessoas aprendem de maneiras diferentes, portanto, estímulos diferenciados foram proporcionados, como por exemplo: um exercício era proposto e se seguia com o modelo auditivo do mesmo. Somente após a execução do exercício, a pesquisadora oferecia o modelo visual, ou seja, a escrita musical.

4.3.1 Classificação vocal dos coralistas

A classificação vocal de cada coralista foi realizada após estes primeiros ensaios, com o objetivo de não intimidar os cantores, pois poderiam considerar o momento da classificação vocal como um teste.

Portanto, a pesquisadora trabalhou os vocalizes que serão apresentados na sequência, dentro de uma região média entre todas as vozes. Para vozes femininas a nota mais grave era o sib₂ e a nota mais aguda o mi₄. Para as vozes masculinas a nota mais grave era o dó₂ e a nota mais aguda o mi₃.

A principal diferença entre ambas as vozes nas notas graves é que os rapazes não apresentaram, durante esse período inicial, graves substanciais para se permitir que os exercícios permanecessem na direção descendente. No mesmo sentido, os agudos das vozes femininas, nesse primeiro momento, soavam desconfortáveis.

4.4 Práticas musicais dos primeiros ensaios

4.4.1 Aquecimento vocal

Um levantamento feito durante essa pesquisa e fortemente sustentado pela pesquisadora foi o fato de que a técnica precisa servir o repertório.

Optou-se por não trabalhar nenhum repertório nos três primeiros ensaios, como já mencionado anteriormente. Entretanto, qualidades e habilidades musicais podem ser desenvolvidas por meio do aquecimento vocal e para tanto, devem ser guiados por parâmetros musicais.

Antes de se iniciarem os vocalizes propriamente ditos, optou-se por realizar exercícios fonoarticulatórios sem altura definida, com o objetivo de preparar a musculatura para o aquecimento vocal baseado em vocalizes. Fonemas sustentados como: **z**, **m**, e **j**. Também foi sugerida sustentação do fonema **Z** indo do grave para o agudo e vice-versa.

Os fonemas **Z** e **J** exigem uma adução das pregas vocais, sugerindo um pré-aquecimento, antes que vocalizes fossem aplicados. Da mesma forma, o fonema **M** tem o modo articulatorio nasal, ou seja, o ar automaticamente é direcionado para a cavidade nasal.

4.4.2 Respiração

Sugeriu-se que os cantores respirassem (de qualquer forma, sem mencionar o tipo correto de respiração) e expirassem emitindo um **s** sonoro e contínuo. O objetivo principal foi fornecer ao coralista uma oportunidade de “ouvir” a quantidade de ar que pode gerenciar, no entanto isso só foi explicado depois da se permitir uma primeira tentativa do exercício proposto.

Sem maiores detalhamentos, foi sugerido que inspirassem profundamente evitando-se levantar demasiadamente os ombros, concentrando-se em “encher” a região abdominal. O exercício foi repetido mais uma vez e então se explicou que a respiração que estavam exercitando poderia ser de grande ajuda dependendo do repertório trabalhado junto ao coro.

Acredita-se que por se tratar de um controle muscular que demora a ser desenvolvido e tonificado, os exercícios de respiração devem ser incorporados constante e gradualmente no trabalho do coro, evitando-se dispensar muito tempo com explicações sobre a musculatura intercostal, abdominal, diafragma, entre outros, pelo menos num único ensaio. Essas informações são úteis, mas podem ser construídas de diversas maneiras com os cantores⁵⁴, aproveitando o tempo de ensaio.

4.4.3 Exercícios para diferenciar o tipos de projeção/ colocação vocal

Um exercício aplicado e que apresentou um resultado bastante eficaz foi o que se optou por denominar de “imitação de colocação vocal”.

Trata-se de um vocalize de melodia simples, onde o coro pôde desenvolver diferentes colocações vocais por meio de imitação de um modelo oferecido pela pesquisadora.



Ilustração 19: Vocalize

Primeiramente, cantou-se com o modelo oferecido pelo piano. Em seguida, a pesquisadora sugeriu que cantassem o mesmo trecho com voz anasalada. Houve certa hesitação, mas o coro respondeu bem ao exercício.

Na sequência, foi solicitado que o coro cantasse imitando um cantor lírico, de ópera. Nas duas situações, a pesquisadora executou o trecho como exemplo antes do coro.

⁵⁴ Grupo de discussões via internet; exemplos em vídeo; fotos; mini-cursos, workshops ou oficinas específicas podem ser esquematizados com o intuito de aprofundar o coro dentro da temática. Rocha (2004) traz um apêndice intitulado: Algumas oficinas de apoio ao trabalho musical do coro amador, onde sugere momentos durante o ensaio onde tópicos são abordados com objetivos específicos. Aproveitando a sugestão oferecida por Rocha, as mesmas oficinas podem ser oferecidas fora do ensaio coral, como apoio ao crescimento dos coralistas.

É importante ressaltar que mesmo sem nenhum conhecimento prévio sobre técnica vocal, os coralistas, cada um individualmente encontrou sua própria maneira de fazer o seu som soar da forma solicitada. Não se discute, entretanto, se ao imitar o cantor lírico, por exemplo, os coralistas executaram o exercício proposto com perfeita execução técnica. O objetivo principal deste exercício era de mostrar ao cantor coral as várias possibilidades da sua voz, e posteriormente, desenvolver esse potencial.

4.4.4 Exercícios de dinâmica

Com a mesma base melódica, outros exercícios foram elaborados, partindo de pressupostos técnicos, como por exemplo, neste exercício onde a dinâmica foi colocada em evidência. O propósito era trabalhar dois opostos: forte e piano.

O modelo foi executado vocalmente pela pesquisadora que em seguida, pediu aos cantores que repetissem.



Ilustração 20: Vocalize

Esta sequência foi elaborada desta forma por conotar informações lógicas: à medida que se eleva a altura da nota, eleva-se a sua intensidade.

Entretanto, na sequência foi proposto que os cantores fizessem exatamente o contrário.



Ilustração 21: Vocalize

O controle de dinâmica, no canto, também necessita de apoio respiratório. Desta forma, também foi incorporado ao exercício um conceito musical importante,

geralmente confundido por leigos: que o volume do som está relacionado à sua altura. Muitas pessoas costumam reclamar do “som alto”, quando na verdade, estão se referindo ao volume, a sua intensidade. Depois da aplicação do exercício, a pesquisadora fez esse comentário explicando rapidamente a diferença entre ambos os conceitos.

4.4.5 Exercícios de articulação – aspectos musicais: *legatto*, *non legatto*, *stacatto*

Partindo do pressuposto de que muitas pessoas conhecem ou já ouviram falar das sete notas musicais, foi elaborado um exercício que se desenvolveu com base no nome das notas musicais, propiciando uma maior inserção do cantor coral no universo musical.



Ilustração 22: Vocalize

Particularmente, neste exercício articulações foram incorporadas: *legatto* e *stacatto*.

Notou-se que durante a aplicação dos exercícios criados, a resposta sonora do coro era praticamente imediata. O desenvolvimento da técnica vocal, portanto, aconteceu em função do som produzido e não o contrário, quando primariamente, tenta-se fazer funcionar uma musculatura até então adormecida para produzir um som que o cantor ainda não sabe como deve soar. Obviamente, a técnica de cada cantor só será afirmada após muito estudo e sim, a musculatura envolvida no canto precisa ser trabalhada.

Outra forma de aplicação cogitada pela pesquisadora foi a de também aplicar diferenças de andamento no exercício exposto acima.

4.4.6 Exercícios rítmicos e de percussão corporal

O exercício a seguir foi adaptado de uma peça para percussão corporal do grupo Stomp⁵⁵. A adaptação feita pela pesquisadora abre possibilidades de interpretação para o coro, ou seja, não há nenhuma indicação de dinâmica, andamento ou instrumentação (apenas foi sugerido que fosse executado partindo de sons corporais).

The image displays a musical score for three groups, labeled 'Grupo 1', 'Grupo 2', and 'Grupo 3', in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system consists of three staves. Grupo 1 and Grupo 2 have a rhythmic pattern of eighth notes, while Grupo 3 has a pattern of quarter notes. The second system, marked with a '4' above the first staff, shows a more complex rhythmic pattern for all three groups, involving eighth and quarter notes. The score uses standard musical notation, including a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Ilustração 23: Exercício rítmico

O exercício permitiu o coro desenvolver vários elementos importantes ao mesmo tempo: elementos musicais, tais como: ritmo e forma, assim como elementos de expressividade, tais como: dinâmica e expressão corporal. Nessa direção, o coro não limitou sua execução musical somente a dimensão da pulsação.

⁵⁵ Trata-se de um grupo que desenvolve ritmos variados tendo o próprio corpo e outros materiais, como por exemplo, latas, vassouras, tampas de panelas, entre outros, como instrumentos musicais. A partitura original está em anexo.

Todas as repetições foram feitas com intensidade menor foi realizado um *crescendo* na parte final. Cada grupo teve seu próprio timbre de palma: palma estalada, palma concha e palma dedo.

4.4.7 Exercícios em vozes

Este pequeno exercício⁵⁶ oportuniza ao cantor uma maneira bastante simples e prática de se cantar em vozes. Também se mostrou um exercício excelente para proporcionar o equilíbrio e homogeneização entre os naipes.



Ilustração 24: Exercício vocal

O próximo exercício foi adaptado do livro “Coral: um canto apaixonante”, de Nelson Mathias. O livro sugere que se cante o exercício em vozes. Como os coralistas ainda não haviam passado por classificação vocal, neste momento, o coro foi dividido em quatro grupos de vozes mistas.

Num primeiro momento, a pesquisadora tocou e cantou (sem o nome de notas, somente com sílabas aleatórias) para que cada grupo conhecesse a melodia e o caminho rítmico que cada linha traçava.

Num segundo momento todos aprenderam todas as linhas, tocando o ritmo em palmas.

⁵⁶ Por todo canto. Método de Técnica vocal. Diana Goulart e Malu Cooper. São Paulo G4 edições limitada. Volume I



Ilustração 25: Exercício original MATHIAS (1986)

Então foi proposto aos alunos que criassem uma letra para a música. Foi sugerido que escolhessem uma frase curta, cuja letra serviria como base para todo o exercício. A pesquisadora sugeriu que, apesar de curta, as palavras escolhidas deveriam oferecer várias possibilidades. A frase escolhida pelo grupo, por ser curta e com várias palavras, foi: Eu sei que canto bem.

Durante a divisão dos grupos a pesquisadora passou por cada equipe e auxiliou em dúvidas, principalmente no que remete a lembrança do rítmico aplicado. Sugestões sobre prosódia também foram dadas.

Uma coralista sugeriu que cada grupo apresentasse sua linha para todo o coro. A pesquisadora aceitou a sugestão.

O resultado da discussão foi a seguinte:

Grupo I

Só eu can to bem eu sei _____

Grupo II

Eu can to bem eu sei _____ oh oh eu can to bem eu sei _____

Grupo III

Eu sei que eu can to bem

Grupo IV

Só eu sei que eu can to bem e só eu sei quan to

Ilustração 26: Adaptação de exercício

Após as apresentações dos grupos, a pesquisadora sugeriu a junção das quatro vozes. Primeiramente, os grupos foram orientados a permanecer repetindo sua frase até o sinal da regente.

Num primeiro momento, o primeiro grupo a iniciar foi o Grupo II. Em seguida, o Grupo IV. O terceiro grupo foi o Grupo I e por último, o grupo III.

Este exercício foi retomado durante a aplicação da pesquisa nos ensaios subsequentes, porém a ordem de execução acima mencionada não foi mantida. Também houve alternância em se executar o exercício com acompanhamento ou *a cappella*.

4.3.8 Exercícios de relação corpo-voz

Esta ciranda foi escolhida por poder se cantar em forma de cânone (os dois grupos cantam tudo em entradas distintas) ou dois grupos simultâneos (*partner song*): um que canta só a primeira voz e o outro que canta só a segunda voz.

Num primeiro momento, o coro foi dividido em vozes masculinas e femininas. Os dois grupos aprenderam a cantar ambas as partes.

System 1 (C m):

Staff 1: Man dei fa zer u ma ca sa de fa ri nha Bem ma nei

Staff 2: A chei bom bo ni to

System 2 (F m):

Staff 1: ri nha queo tem po pos sa le var Oi pas sa sol, oi pas sa chu vai pas sa

Staff 2: meu a mor brin car ci ran da ma nei



Ilustração 27: Ciranda

Nesta ciranda foi trabalhado o aspecto corporal durante o fazer musical. Os alunos foram incentivados a dançar a ciranda enquanto cantavam. Além de desenvolver a pulsação, o senso rítmico e escuta musical, a aplicação desta ciranda também se mostrou uma excelente dinâmica de grupo propiciando entrosamento entre os coralistas.

A dança da ciranda foi marcada pelos pulsos de cada compasso, como segue:

Primeiro pulso: pé direito para frente

Segundo pulso: pé esquerdo apoia o retorno do pé direito para trás

Terceiro pulso: pé direito atrás

Quarto pulso: pé esquerdo apoia o retorno do pé direito para frente

Os alunos formaram duas rodas. Cada roda representava uma voz. Cada grupo rodava para lados opostos, reforçando a ideia de que cantavam coisas diferentes, porém, simultaneamente e por isso, os dois grupos rodavam juntos.

4.5 Escolha do repertório

A escolha do repertório foi feita em grupo, numa reunião entre os participantes após dois ensaios do coro. A discussão foi mediada pela pesquisadora. A pesquisadora sugeriu que a cada semestre fosse feita, em grupo, a escolha de repertório. Tal sugestão se dá devido ao próprio caráter do coro que tem, em grande parte dos coralistas, alunos dos cursos de graduação que precisam semestralmente se adaptar as modificações da grade horária.

A sugestão de repertório seguiu a seguinte ideia: por tema, por compositor, por intérprete, por estilo, pela letra/mensagem da música, pela música/instrumentação/ timbre/ arranjo/ entre outros aspectos estritamente musicais, ou por aspectos de caráter mais particular, como por exemplo, pelo que gostavam de cantar, pelo que gostariam de cantar num coro.

Inicialmente poucos alunos tomaram a iniciativa de sugerir algum repertório. Após a mediação e incentivo por parte da pesquisadora, uma grande parte dos alunos participou da discussão. Alunos que não se sentiram a vontade para opinar durante a reunião, foram incentivados a conversar em particular com a pesquisadora ou trazer num CD suas opções musicais. Houve grande aceitação desta última opção.

A escolha de repertório coral não deve girar somente em gosto pessoal do regente ou do cantor, entretanto uma discussão sobre o tema, como foi feito no coro pesquisado, se mostrou efetiva, pois de certa forma, os cantores fizeram parte da escolha do que eles próprios iriam cantar posteriormente. Ressalta-se que a autora da pesquisa escolheu o repertório desta forma também por se tratar de um coro que estava retomando suas atividades após anos sem funcionamento.

Compartilhar a responsabilidade de escolha do repertório com os cantores é abordado por Kerr (2006, p. 221-222) ao afirmar que

A busca do repertório vai ser isso: conscientizar o coro de que ele tem um recado a dar. Qual é esse recado? [...] o repertório é o recado do coro e não aquilo que você sabe do repertório coral. É o recado que o seu coro tem para dar. É aquilo que seu coro tem a dizer, já que eles (o coro) formam uma comunidade que realiza uma atividade entre si. Aquilo que a comunidade coral tem a dizer – esse é o repertório!

Ressalta-se que a escolha do repertório somente foi feita no terceiro ensaio. Priorizou-se uma experimentação coral para os cantores. Durante os dois primeiros ensaios, foram desenvolvidos exercícios generalizados com bases rítmicas, melódicas e harmônicas.

Segue abaixo as sugestões dos alunos com relação ao repertório. Mesmo havendo mediação pela pesquisadora, as sugestões dos alunos seguiram parâmetros diferentes.

Inicialmente alguns alunos discutiram sobre a possibilidade de cantar músicas nacionais ou internacionais. Em seguida, foram surgindo os nomes das músicas ou dos intérpretes/compositores. Segue a lista feita durante a discussão:

Músicas nacionais sugeridas pelos alunos:

Pelo nome da música

Tocando em frente
Trem das onze
Chega de saudade
Conversa de Botequim
Se
Sina
Como nossos pais
Tu vens
Por você
Sutilmente
Caminhando e cantando

Pelo compositor/intérprete

Chico Buarque
Mamonas Assassinas
Tchê Garotos
Tribalistas
Caetano Veloso
Baden Powell

Músicas internacionais sugeridas pelos alunos:

Pelo nome da música

Bohemian Rhapsody
 Help
 We Will rock you
 Grease (Filme)
 Happy together
 My way
 The lions sleeps tonight

Pelo compositor/intérprete

Beach Boys
 Elvys
 Janis Joplin
 The Corrs
 Abba (Mamma mia)
 Michael Jackson
 Madonna
 Britney Spears
 U2
 Mammamas and the papas

Também sugeriram “alguma canção em francês”, pois vários alunos estudam ou falam francês. Concernente ao repertório em língua estrangeira, Figueiredo (2006) afirma que a inclusão de obras em novos idiomas pode ser um estímulo para que os cantores aprendam outras línguas.

Com base nas sugestões dos coralistas, as obras escolhidas para a execução do coro durante o semestre foram:

- Mamma Mia (ABBA) – Arranjo a quatro vozes confeccionado pela pesquisadora
- Sina (Djavan) – Arranjo a três vozes – Alexandre Zilahi
- Regra três (Toquinho) – Arranjo a duas vozes confeccionado pela pesquisadora

- Fome Come (Palavra cantada) – Adaptação a duas vozes confeccionada pela pesquisadora
- Vois sur ton chemin (Bruno Colais) – Obra original
- Samba em prelúdio (Vinícius Moraes e Baden Powell) – Obra original

Interessantemente, a sugestão da canção Samba em Prelúdio surgiu após a pesquisa pessoal de alguns alunos que a identificaram como um cânone⁵⁷. Observou-se que a experiência de se cantar em vozes, na forma de exercícios ou cânones durante os dois primeiros ensaios influenciou na pesquisa dos alunos.

Para a aplicação da pesquisa e detalhamento de estratégias de ensaio foi selecionada a canção: Samba em prelúdio (Vinícius de Moraes e Baden Powell).

A escolha se justificou devido ao fato de ter sido reconhecida e indicada pelos alunos por ser uma espécie de cânone – como já explicado anteriormente.

Nesse caso, tratando-se de um aspecto estritamente musical, pois os alunos reconheceram uma forma. Outro fator determinante na decisão foi que, apesar de parecer simples, a canção apresenta dificuldades rítmicas, melódicas e harmônicas que dentro do período de aplicação da pesquisa, se tornaram desafiadoras, porém possíveis de serem executadas.

A música foi escrita originalmente na tonalidade de Lá menor. Ao avaliar a tessitura da música e comparar com a tessitura vocal dos cantores, a pesquisadora optou por transpor a tonalidade para Fá # menor⁵⁸. Essa decisão será mais bem explanada durante a análise da obra, no título seguinte.

Não foi estipulado um número exato de ensaios para a aplicação dos exercícios e ensaio da peça. A proposta foi aplicar os exercícios e avaliar o resultado do coro a cada ensaio, verificando a necessidade de utilização ou não de mais exercícios assim como a eficácia dos mesmos.

Ressalta-se que todo o repertório foi trabalhado dentro da mesma metodologia aplicada para o Samba em Prelúdio sendo que o tempo máximo para a integralização da pesquisa foi estipulado em três meses (24 ensaios) quando o coro fez sua apresentação semestral.

⁵⁷ Na verdade, os alunos identificaram como cânone, mas se trata de uma *partner song*, quando duas melodias são cantadas separadamente compondo uma única canção. Em seguida as duas partes são executadas simultaneamente, havendo uma sobreposição de ambas as melodias.

⁵⁸ Durante o subtítulo destinado à análise será apresentada uma tabela com a tessitura da peça escolhida.

4.6 Análise da obra escolhida

O objetivo principal da análise da peça foi encontrar formas de estruturação musical e textual que admitissem a criação de exercícios para um mais perfeito desenvolvimento do coro, com vistas à recriação constante da performance a cada ensaio.

Para tanto, buscou-se identificar padrões rítmicos, melódicos e harmônicos; aspectos textuais relevantes que poderiam determinar nuances de dinâmica e intensidade; qualidade da emissão vocal pretendida e identificação das partes estruturais que facultariam diversas possibilidades interpretativas.

4.6.1 Aspectos históricos

Rocha (2004, p.77) ao tratar sobre levantamento histórico-biográfico afirma que

Tais informações auxiliarão, ou mesmo possibilitarão a identificação do caráter e do *pathos* do autor, assim como um conhecimento maior do meio e do tempo que tiveram impacto sobre ele. Nessa identificação poderá estar a chave do entendimento e, mais do que isso, da revelação da obra que intérprete precisará operar.

A contextualização histórica é essencial no processo de análise de uma obra musical. Em meio aos autores de regência coral pesquisados, muitos destinam parte de seus livros para informações referentes a estilos e épocas, como por exemplo, Martinez (2000), Rocha (2004), Figueiredo (2006), Zander (2003), Decker (1995)

A autora também pediu para que os alunos pesquisassem sobre a vida e trajetória do poeta, assim como sobre a bossa nova. As características de estilo da bossa nova foram trabalhadas, principalmente no aspecto rítmico, como será detalhado mais a frente.

4.6.2 Análise estrutural

Em meio a várias possibilidades de análise musical oferecidas, a análise da obra teve início a partir do texto.

A letra foi retirada do Songbook de Vinícius de Moraes sem alterações com relação à pontuação ou gramática, como segue:

*Eu sem você
Não tenho porquê
Porque sem você
Não sei nem chorar
Sou chama sem luz
Jardim sem luar
Luar sem amor
Amor sem se dar*

*Eu sem você
Sou só desamor
Um barco sem mar
Um campo sem flor
Tristeza que vai
Tristeza que vem
Sem você, meu amor, eu não sou ninguém*

*Ah, que saudade
Que vontade de ver renascer nossas vidas
Volta, querida
Os meus braços precisam dos teus
Teus abraços precisam dos meus
Estou tão sozinho
Tenho os olhos cansados de olhar para o além
Vem ver a vida
Sem você, meu amor, eu não sou ninguém*

Durante a aplicação da pesquisa, os alunos optaram por dividir em vozes masculinas e femininas, reproduzindo, na verdade, a interpretação de Toquinho e Miúcha, recolhida pela internet⁵⁹ pelos próprios alunos. Para tanto, optaram por modificar a letra na segunda parte da canção, como segue:

[...] Volta, querido (ao invés de Volta querida)

[...] Estou tão sozinha (ao invés de Estou tão sozinho)

A estrutura maior da obra foi dividida, partindo do próprio texto, em parte **A** e parte **B**.

A parte **A** da música possui uma repetição com modificação, sugerindo um **A'**. A parte **B** da música é repetida também com modificação ao final, originando também um **B'**, como segue:

Parte **A**

Eu sem você

Não tenho porquê

Porque sem você

Não sei nem chorar

Sou chama sem luz

Jardim sem luar

Luar sem amor

Amor sem se dar

A'

Eu sem você

Sou só desamor

Um barco sem mar

Um campo sem flor

Tristeza que vai

⁵⁹ www.youtube.com/watch?v=gsody4xykpw&feature=related. Acessado em 2 agosto de 2010.

*Tristeza que vem
Sem você, meu amor, eu não sou ninguém*

Parte B

*Ah, que saudade
Que vontade de ver renascer nossas vidas
Volta, querido
Os meus braços precisam dos teus
Teus abraços precisam dos meus*

B'

*Estou tão sozinha
Tenho os olhos cansados de olhar para o além
Vem ver a vida
Sem você, meu amor, eu não sou ninguém*

Partindo do texto, a análise seguiu com base na articulação e dicção. Figueiredo (1990, p. 86) afirma que “há um certo descuido quando se canta em língua portuguesa, pois quem canta está lendo as palavras e as entende. Mas nem sempre quem ouve entende corretamente o texto”. Nesta direção, a questão fonética discutida nos capítulos anteriores surge também como elemento unificador do som do coral.

Segundo Silva (2008, p. 77) “uma sílaba tônica ou acentuada é produzida com um pulso torácico reforçado. Portanto, na produção de uma sílaba acentuada temos um jato de ar mais forte (em relação às sílabas não acentuadas ou átonas)”.

Silva (2008) ainda aponta que as sílabas tônicas possuem o acento mais forte e, portanto carregam consigo o acento primário sendo que as sílabas átonas ou não acentuadas carregam consigo o acento secundário.

De acordo com a autora “a relação entre o acento primário, o acento secundário e a ausência de acento leva à construção do **ritmo da fala**. O ritmo da fala organiza a cadeia sonora de acordo com a distribuição do acento nas sílabas” (SILVA, 2008, p 77).

Ainda de acordo com Silva (2008, p. 78)

Os padrões entoacionais (da fala) definem os parâmetros melódicos nas línguas acentuais. Aspectos do ritmo, dos tons e da entoação relacionam-se à análise suprasegmental da fala. Suprasugmentos e segmentos vocais (vocais e consoantes) interagem na concepção da fala. Qualquer falante do português é capaz de diferenciar uma sentença como “Ela já chegou?” de uma sentença como “Ela já chegou!”.

Desta forma, a análise da peça passou por um estudo da relação da tonicidade natural do texto a sua adequação ao formato musical.

No que diz respeito à acomodação da prosódia textual e musical não houve intercorrências, exceto algumas antecipações rítmicas que não influenciam prosodicamente para que haja alterações, como segue no exemplo abaixo:



Ilustração 28 Tonicidade natural e prosódia musical

Entretanto, a possibilidade de adaptação do coro a forma falada da música foi observada pela pesquisadora, que criou exercícios⁶⁰ para que tais antecipações fossem corretamente executadas. No exemplo abaixo, segue a escrita da linha inicial da música com adaptação rítmica. Para evitar que houvesse essa adaptação foram propostos exercícios.



Ilustração 29: Possível adequação prosódica do texto em relação à prosódia musical

4.6.3 Textura

A textura originalmente apresentada pela canção é de melodia acompanhada. Com a interpretação de Toquinho e Miúcha, quando há uma sobreposição de ambas as partes (A e B), também se verificou a possibilidade de considerar a canção como

⁶⁰ Serão discriminados na parte destinada à criação e aplicação de exercícios.

uma *partner song*, canção onde se canta a primeira parte, depois se canta a segunda parte, e então, por último, as duas partes são cantadas simultaneamente, criando assim uma textura contrapontística.

4.6.4 Fraseado, articulação e dinâmica

O texto original não elucida questões de pontuação que tradicionalmente sugerem as cesuras para a execução de fraseados e respiração do coro.

Caso fosse executado da forma como é apresentado originalmente, o texto pode ficar bastante segmentado. Portanto, optou-se pela construção do fraseado musical tendo como base a junção das frases, como segue:

Parte A

*Eu sem você não tenho porquê
Porque sem você não sei nem chorar
Sou chama sem luz jardim sem luar
Luar sem amor amor sem se dar*

A'

*Eu sem você sou só desamor
Um barco sem mar um campo sem flor
Tristeza que vai tristeza que vem
Sem você meu amor eu não sou ninguém*

Parte B

*Ah que saudade
Que vontade de ver renascer nossas vidas
Volta querido
Os meus braços precisam dos teus teus abraços precisam dos meus*

B'

*Estou tão sozinha
Tenho os olhos cansados de olhar para o além
Vem ver a vida
Sem você meu amor eu não sou ninguém*

Os cortes para respiração foram ensaiados para serem executados somente ao final das frases propostas. No que tange à articulação, optou-se por manter toda a linha melódica dentro do mesmo padrão: *legatto*.

A dinâmica do samba foi dividida por momentos. Durante a primeira exposição da parte A, as vozes masculinas cantaram em *piano*.

A entrada das vozes femininas na parte B e B' trouxe mudanças melódicas além de carregar um texto com intenção diferenciada da primeira parte, apresentando um apelo, um desabafo: *Volta, querido*

Portanto, os próprios alunos sugeriram que houvesse um aumento de volume que diferenciasse a parte A da parte B, sendo que foi sugerido pela pesquisadora um *mezzo piano*.

Por último, há a junção de ambas as partes, o encontro de notas criando intervalos harmônicos dissonantes, letras sobrepostas, sugerindo o ápice música e, portanto, optou-se pelo *mezzo forte*. O *forte* foi evitado, pois acredita-se que fugiria ao caráter da música.

4.6.5 Análise melódica/harmônica

Na parte **A** da obra, a linha melódica apresenta intervalos descendentes formados por saltos distantes, como por exemplo, sétimas maiores e menores, sextas maiores e menores.

Além de proporcionar uma dificuldade de execução por conta do próprio formato melódico, o texto poderia não ficar claro nas notas mais graves, principalmente nas vozes masculinas, portanto a tonalidade que originalmente foi composta em Lá menor, foi transposta para Fá # menor com o intuito de dar mais brilho à linha melódica.

O trabalho com estes intervalos aglomeram vários aspectos no trabalho vocal, como por exemplo, a afinação, assim como, a técnica vocal aplicada que possibilita com que estes saltos não ocorram de forma tão brusca, mas sejam homogêneos na sua colocação e projeção.

A análise harmônica dentro do contexto da MPB ainda está sendo estruturada e estudos têm sido feito com o objetivo de sistematizar essa prática, como por exemplo, a dissertação de mestrado de FREITAS (2002) intitulada “*Teoria da Harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*”.

O Samba em Prelúdio apresenta tríades maiores, menores e aumentadas, tétrades de sétima maior, menor, diminuta e sensível, notas de dissonância, como sextas, nonas e décima terceira bemol.

As progressões harmônicas básicas⁶¹: Tônica, subdominante e dominante possibilitaram uma organização da harmonia, entretanto não foi feita uma análise harmônica que descrevesse a função tonal de todos os acordes presentes no samba.

Assim como a melodia, a estrutura harmônica foi extraída da própria música e trabalhada em forma de exercício, sempre no início dos ensaios.

4.6.6 Aspectos vocais

Analizando desta forma, ou seja, partindo da performance do coro, a autora transpôs a obra, que originalmente foi escrita em lá menor, para fá # menor.

A tessitura vocal exigida pela canção, após a transposição, foi:

Tabela 14: Extensão vocal exigida para a execução do Samba em Prelúdio

Vozes femininas	Vozes masculinas
Si 2 – Mi 4	Si 1 – Mi 3

A tessitura vocal das vozes foi delimitada de forma aproximada por alguns dos autores estudados na literatura coral, como segue:

⁶¹ São tipos primários de combinação entre as três classes funcionais que atuam como modelos sintáticos que alimentam todo o sistema harmônico. Freitas (2002, p. 23)

Tabela 15: Extensão das vozes femininas e masculinas por autores

Sopranos	Contraltos	Tenores	Baixos
1 ⁶² . Ré 3 – Sol 4	Lá 2 – Mib 4	Ré 2 – Sol 3	Sol 1 – Réb 3
2 ⁶³ . Dó 3 – Dó 5	Fá 2 – Fá 4	Dó 2 – Dó 4	Fá 1 – Fá 3
3 ⁶⁴ . Dó 3 – Sol 5	Sol 2 – Ré 4	Dó 2 – Sol 3	Sol 1 – Ré 3

Dentro da configuração apresentada, a pesquisadora delineou a própria tabela de tessitura vocal, englobando as características vocais do coro, ainda que de forma generalizada. Entretanto, por se tratar de um coro ainda inexperiente, que tinha voltado a ensaiar a pouco tempo, com pessoas que nunca haviam cantado anteriormente, a tessitura vocal foi achatada com o objetivo primário de se desenvolver a voz na região central de todos os naipes e posteriormente, desenvolver as extremidades vocais dos cantores por meio de exercícios específicos.

Dessa forma, a tabela apresentada abaixo representa a tessitura vocal que norteou a escolha de todo o repertório, assim como, confecção de arranjos personalizados para o coro.

Tabela 16: Estabelecimento da tessitura vocal do coro pesquisado

Sopranos	Contraltos	Tenores	Baixos
Sib 2 – Fá 4	Sol 2 – Mib 4	Dó 2 – Fá 3	Láb 1 – Mi 3

Observou-se que no Samba em Prelúdio, contraltos e baixos cantam acima do limite vocal pré-estabelecido. Entretanto, a pesquisadora acredita que a junção das vozes agudas auxiliou na execução vocal das vozes mais graves e não trouxe prejuízo à qualidade sonora. Outro fator importante é que foi estabelecido um centro, uma fonte do que o coro poderia cantar no início do trabalho em grupo. A partir daí, exercícios foram sendo aplicados com o objetivo de ampliar a tessitura.

Ainda com relação à adequação vocal do coro em relação à obra, também se compreende que poucos coralistas apresentaram qualidades vocais suficientes para serem classificados nas vozes mais graves, ou seja, a grande maioria não era

⁶² 1. Goria (2000)

⁶³ 2. Behlau, Rehder (1997)

⁶⁴ 3. Oliveira, Oliveira (1995)

contralto ou baixo autêntico, o que, após a análise, influenciou substancialmente para a transposição da obra para tonalidade mais aguda.

4.6.7 Análise rítmica

No estudo inicial da partitura objetivou-se identificar padrões dentro dos elementos e das dimensões anteriormente mencionados. Na parte rítmica, os padrões foram identificados isoladamente e por agrupamento, como no exemplo abaixo:

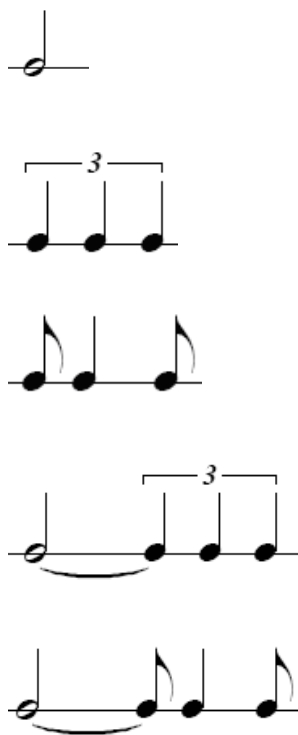


Ilustração 30: Padrões rítmicos do Samba em Prelúdio

A identificação dos padrões rítmicos presentes da obra foi realizada com o intuito de se preparar exercícios para que os mesmos padrões fossem fixados junto ao coro.

4.7 Estabelecimento dos eixos de trabalho para o ensaio coral

Para esta pesquisa, os elementos que nortearam o trabalho foram extraídos do repertório a ser executado e as qualidades musicais que a performance exigia.

O estudo da partitura buscou identificar padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e textuais que pudessem direcionar e auxiliar na execução musical.

O esquema de preparação da partitura que baseou as estratégias de ensaio foi dividido em eixos que proporcionam uma interação multidimensional, no sentido de que podem ser trabalhados de forma transversal junto ao coro, quais sejam:

- Elementos técnicos: respiração, afinação, articulação, ressonância, dicção, projeção;
- Elementos musicais: melodia, ritmo, forma, harmonia, textura, andamento;
- Elementos de expressividade: estilo, dinâmica, postura e expressão corporal/vocal.

Nessa direção, estratégias puderam ser elaboradas sobre uma base tríplice para que elementos técnicos, musicais e expressivos pudessem ser executados simultaneamente. Ainda assim, quando necessário, elementos foram trabalhados isoladamente.

4.7.1 Os ensaios subsequentes

Os ensaios ocorreram durante doze semanas, ou seja, vinte e quatro ensaios. Como outras obras⁶⁵ foram ensaiadas durante o período, optou-se por descrever e detalhar a aplicação somente de uma peça visto que a aplicação das demais obras seguiu a mesma metodologia. A obra escolhida para detalhação foi Samba em prelúdio.

A descrição dos ensaios não foi feita na sua ordem cronológica, ou seja, expondo ensaio após ensaio, com início, meio e fim. A intenção foi expor as estratégias de ensaio escolhidas e sua fundamentação.

⁶⁵ Vide Escolha de repertório, página 92.

4.8 Técnica Vocal/Aquecimento

Segundo Figueiredo (1990, p. 75) “muitos grupos que habitualmente exercitam a técnica vocal, não recebem informações a respeito do porquê de tal prática”. O mesmo autor ainda sustenta que para um bom resultado é necessário que os vocalizes sejam integrados com o repertório ensaiado (FIGUEIREDO, 1990, p. 75)

Figueiredo (1990, p. 77) assegura que “tradicionalmente os corais iniciam o ensaio com técnica vocal. É correta esta atitude, pois o início do trabalho serve como um aquecimento, além de cumprir a função de concentrar os cantores para a atividade que vai ser realizada”.

O fato é que o repertório do coro pesquisado foi bastante eclético, portanto, a dificuldade apresentada foi a de proporcionar no aquecimento vocal uma maneira para desenvolver os principais aspectos necessários a execução dos trechos das obras ensaiadas.

Figueiredo (1990) aponta que concentrar todos os exercícios de técnica vocal no início do ensaio pode sugerir ao cantor uma desvinculação com o repertório.

A proposta durante a aplicação de pesquisa foi que durante o aquecimento vocal os exercícios pudessem proporcionar uma adequação muscular preparando o cantor para a nova atividade.

Os exercícios de aquecimento também poderiam estar vinculados ao repertório e, preferencialmente à primeira música a ser ensaiada. Para tanto, incluíram-se exercícios com objetivo de aquecer a voz do coralista e ao final do aquecimento, exercícios relacionados ao repertório ensaiado na sequência.

No entanto, outros exercícios aconteceram durante o ensaio, principalmente como forma de transição entre as músicas. Dessa forma, acredita-se que os exercícios oportunizaram aos cantores uma adaptação para cada trecho do ensaio.

Para a elaboração dos vocalizes desta pesquisa foram considerados aspectos rítmicos, harmônicos, melódicos e textuais presentes da peça selecionada, todos delineados por objetivos técnicos de ressonância, articulação, projeção, extensão, timbre e afinação.

Formas de variação dos exercícios ainda envolveram aspectos de andamento, dinâmica e articulação.

Apesar de fundamentais no canto, não houve aprofundamento suficiente em ambas as áreas que pudessem fundamentar a criação de uma nova abordagem, portanto, os exercícios de relaxamento e postura foram aplicados como sugerem os autores pesquisados (COELHO, 1994; MARTINEZ, 2000).

4.8.1 Exercícios de respiração

O início do desenvolvimento da técnica vocal dos coralistas partiu da respiração e para ativar a musculatura necessária ao canto, os exercícios aplicados foram os seguintes:

1) Inspiração/expiração:

Alunos abaixam o tórax em direção ao solo (como quem quer tocar a ponta dos pés), expiram rapidamente e com força, soltando o ar pela boca. Mantêm a posição, com a respiração “presa”. Após alguns segundos, soltam a musculatura, permitindo que o ar adentre os pulmões.

Desta forma, a inspiração torna-se consequência de um ato de relaxamento muscular quando a musculatura intercostal externa é ativada.

O exercício foi feito algumas vezes sendo solicitado aos alunos que prestassem atenção no próprio corpo.

A percepção do grupo ocorreu de forma gradual, ou seja, a cada repetição um elemento era colocado em evidência, como por exemplo: a abertura das costelas, o aumento da região abdominal durante a inspiração, contrações musculares da região abdominal no momento da expiração.

2) Administração da saída de ar:

Este exercício objetivou proporcionar aos alunos uma maneira de constatarem o tempo e a quantidade de ar que podem administrar durante a saída de ar.

Consoantes fricativas surdas, como F, S e X foram utilizadas, em um primeiro momento, como referência sonora da saída de ar.

Aos alunos foi pedido que inspirassem refazendo as condições do primeiro exercício, ou seja, ativando a musculatura intercostal, porém, em pé.

Foi explicado que emitiriam o som do F contínuo durante a expiração, que agora seria mais lenta e controlada por uma marcação de tempo.

Esta consoante foi recomendada inicialmente por permitir a menor saída de ar entre as três consoantes mencionadas.

Durante os ensaios subsequentes, as demais consoantes foram aplicadas, como modo de variação do exercício, além de proporcionar um aumento do grau de dificuldade, pois as consoantes S e X liberam uma quantidade maior de ar.

3) Apoio/fonação:

Este exercício foi proposto com o intuito de desenvolver uma conexão entre a respiração e a fonação. Para tanto, o trabalho com grupos consonantais foi o princípio deste exercício que é uma sequência do exercício anterior.

Consoantes fricativas sonoras foram aplicadas da mesma forma que o exercício número 2. Esta opção se justifica pelo fato de que, neste caso, as fricativas sonoras V, Z e J precisam realizar uma adução nas pregas vocais.

Portanto, o apoio respiratório pode ser conectado diretamente com a emissão vocal.

Os exercícios propostos na sequência foram executados partindo das necessidades do repertório.

A frase inicial do Samba em prelúdio foi tocada ao piano pela pesquisadora e foi explicado que para que o sentido textual não perdesse o sentido e não ficasse fragmentado demais, o coro precisaria cantar sem cortes de respiração nas duas primeiras frases: *Eu sem você não tenho porquê*.

Como os alunos já haviam feito um exercício utilizando a consoante S para perceber a saída de ar, o princípio da administração do ar e apoio foi incorporado ao repertório.

Foi solicitado ao coro que sibilasse o som do “s” de duas formas: um S contínuo e vários S numa mesma respiração: S_____ e S S S S S.

Então a pesquisadora voltou a tocar a frase inicial da obra e pediu que num primeiro momento o coro sustentasse o fonema durante toda a frase.

Num segundo momento, foi solicitado ao coro que cantasse com “s” o mesmo trecho, articulando todas as notas, porém numa única respiração.



Ilustração 31: Exercício de respiração e apoio vinculado ao repertório



Ilustração 32: Exercício de respiração e apoio relacionado ao repertório

Ressalta-se que durante a aplicação do exercício, foi solicitado aos coralistas que buscassem utilizar a musculatura costo-diafragmática abdominal.

4.8.2 Exercícios articulatórios

A proposta de iniciar os vocalizes com exercícios articulatórios baseados em grupos consonantais se justifica pelo fato de que as consoantes formam a base articulatória, como já citado por Adler (1984) que considera as consoantes o esqueleto do som, enquanto as vogais são o corpo do som.

Grupos consonantais foram separados de acordo com modo e local de articulação: SZ, FV, XJ, KG, MPB, NTD e LR.

Entretanto, os seguintes segmentos vocálicos foram agregados no primeiro exercício proposto: A, É, Ê, I, Ó, Ô e U.

A sobreposição melódica dos vocalizes foi adaptada do método de canto de Marcos Leite (2001) e foi selecionado por apresentar características presentes no repertório a ser desenvolvido junto ao coro.

O exercício original configura-se na seguinte forma:



Ilustração 33: Vocalize em segunda maior. Marcos Leite (2001, p. 11)

Nota-se que o próprio autor aborda duas consoantes que fazem parte do mesmo grupo consonantal: ambas são oclusivas bilabiais, entretanto, P é surda e B é sonora, segundo o grau de vozeamento.

A adaptação feita apenas sugere que os demais grupos consonantais sejam aplicados no mesmo vocalize, como segue:



Ilustração 34: Vocalize adaptado do método de Marcos Leite (2001).Aplicação grupos consonantais e segmentos vocálicos

O principal objetivo de se trabalhar todos os grupos consonantais é de preparar o cantor para desenvolver a sua voz, pois a projeção, a colocação, a articulação, a ressonância precisam estar presentes em todos os sons produzidos e que passam por estes fonemas.

O exercício ainda agregou os demais grupos consonantais sugeridos assim como outros segmentos vocálicos como forma de variação.

Outro aspecto trabalhado foi o intervalo de segunda maior, que desenvolve o senso de percepção auditiva e a afinação musical.

O exercício seguinte foi escolhido por trabalhar com outro intervalo: o intervalo de terça, e nesta proposta, usando a terça maior e menor. Fora isso, existe

o aspecto ritmo, bastante sincopado, que é uma das características da canção escolhida.

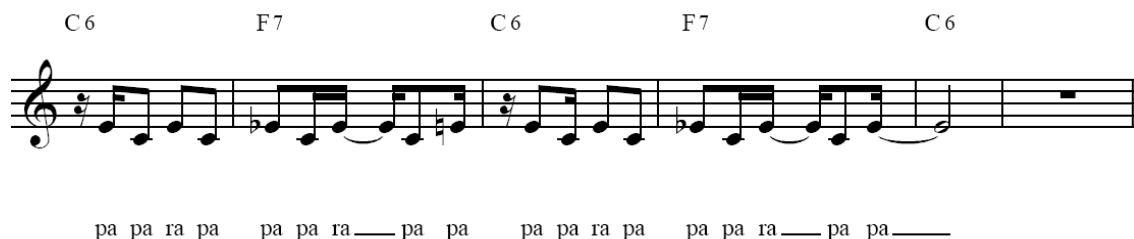


Ilustração 35: Vocalizes em terças. Marcos Leite (2001, p. 27)

A adaptação sugerida pela pesquisadora segue os mesmos parâmetros aplicados nos exercícios anteriores: desenvolver a articulação dos mais variados grupos consonantais soados com base em segmentos vocálicos.

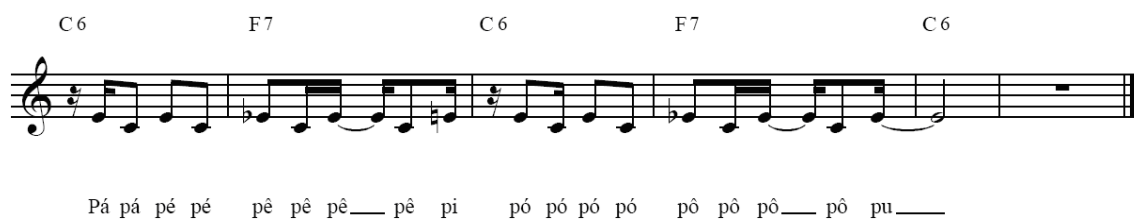


Ilustração 36: Vocalize adaptado do método de Marcos Leite (2001). Aplicação grupos consonantais e segmentos vocálicos

O vocalize a seguir é de autoria de Thelma Chan⁶⁶, e foi aplicado por trabalhar todos os grupos consonantais assim como a maior parte dos segmentos vocálicos.



Ilustração 37: Vocalize - Grupos consonantais. Thelma Chan (data não informada)

Este vocalize continua com os grupos consonantais: KG, XJ e FV respectivamente.

⁶⁶ Durante a fase de preparação dos ensaios, a pesquisadora participou de um módulo de canto coral juvenil com a regente e compositora Thelma Chan, que aplicou esse vocalise com a turma.

Após a realização deste vocalize em alguns ensaios, foi proposto que ele fosse aplicado na forma de cânone. As entradas dos grupos acontecem sempre no segundo tempo do compasso. Em cada repetição o grupo mudava o grupo de consoantes. Cada ensaio, grupos consonantais diferentes eram feitos.

4.8.3 Exercícios de ressonância

O primeiro compasso do Samba em Prelúdio apresenta a seguinte configuração rítmica e melódica.



Ilustração 38: Configuração rítmica e melódica do compasso inicial do Samba em prelúdio

Este primeiro exercício foi adaptado para a tonalidade menor. Geralmente é executado com a terça maior, em *bocca chiusa*. A *bocca chiusa* foi mantida, mas a terça menor foi incorporada com o intuito de auxiliar na memória auditiva do cantor.



Ilustração 39: Vocalize

Em seguida, foi executada outra adaptação de vocalize, neste caso com acorde perfeito menor como base. Neste caso, foi solicitado que o coro executasse igualmente em *bocca chiusa*, sendo que a última nota do vocalize deveria soar uma vogal específica.

A vogal original utilizada inicialmente foi o U por proporcionar um maior espaço dentro da cavidade bucal permitindo uma ressonância mais adequada.

Na sequência de aplicação deste vocalize especificamente, outras vogais foram utilizadas nos ensaios subsequentes também como forma de variação. A ordem das vogais foi a seguinte: U, Ô, Ó (primeiro grupo trabalhado); I, Ê, É, A (segundo grupo trabalhado). A característica dos grupos gira em torno do arredondamento labial.



Ilustração 40: Vocalize: MmmmmU

O próximo vocalize também baseado no mesmo trecho, é uma proposta de junção entre dois aspectos: ressonância e articulação.



Ilustração 41: Vocalize

Foi proposta aos alunos a execução deste último vocalize como parte do aquecimento vocal, substituindo o tradicional IÓ por MÚ.

A variação seguiu com:

- (MÚ), NÚ, LÚ
- MÓ, NÓ, LÓ
- MÔ, NÔ, LÔ
- Mesma sequência consonantal com as seguintes vogais: I, Ê, É e A.

Neste caso, as últimas vogais são consideradas vogais abertas. A execução dessa parte foi feita alertando os alunos para que a qualidade do som fosse o mais similar da sonoridade das vogais consideradas fechadas: U, Ô e Ó.

4.8.4 Vocalizes de extensão

Como o intervalo de sétimas maiores e menores é bastante expressivo na canção, optou-se por incorporar esse aspecto ao vocalize, que geralmente é executado com oitavas, como visto anteriormente.

O vocalize criado propõe uma abordagem rítmica e melódica que contemplou aspectos do repertório. O compasso inicial do samba foi adaptado na forma de vocalize.



Ilustração 42: Vocalize

O próximo exercício, muito similar a este, os movimentos ascendentes são sempre executados priorizando-se a quiáltera, enquanto nos movimentos descendentes o deslocamento do acento é enfatizado. Esse padrão rítmico também é encontrado na música original.

Num primeiro momento, o exercício foi executado sem o acréscimo do *stacatto*. Para sublinhar o ritmo de forma a uma melhor fixação por parte dos cantores, durante o ensaio foi acrescentada essa articulação.



Ilustração 43: Vocalize aplicado ao repertório. Extensão

A extensão pode ser desenvolvida mesmo agregando ao exercício outros aspectos.

O vocalize seguinte foi elaborado para suprir a necessidade de se trabalhar a sonoridade da linha melódica inicial, assim como, saltos intervalares descendentes, como por exemplo, a sexta maior.



Ilustração 44: Vocalize explorando o desmembramento do acorde de sétima maior e o intervalo de sexta maior.

4.9 Estratégias de ensaio

O Samba em prelúdio foi dividido em duas partes. A parte A foi dedicada à execução das vozes masculinas e a parte B às vozes femininas.

Entretanto para um melhor aproveitamento do ensaio, tanto as vozes masculinas quanto as femininas aprenderam toda a música, porque se observou que cantores que não estavam cantando, conversavam dispersando-se do foco principal.

O trecho escolhido para ser ensaiado por primeiro foi a parte B da música.

A escolha se justificou pelo fato de que a segunda parte da música apresenta um contorno melódico com menos saltos (característica forte da parte A da música).

No entanto, o ritmo e a harmonia de ambas as partes são bastante parecidos fazendo com que todos os exercícios fossem aplicados para todo o coro, independentemente de qual voz cantaria a parte A ou a parte B do Samba em Prelúdio.

4.9.1 Exercícios envolvendo aspectos textuais

Para se começar a trabalhar o texto, foi sugerido que falassem em voz, enunciando com entonação de voz de maneiras diferenciadas.

Optou-se por não dizer o texto dentro do ritmo da música, pois nessa fase, o principal objetivo era de perceber as nuances vindas da própria fala. Essas nuances foram incorporadas a execução musical, como por exemplo o trecho inicial, quando o coro canta: *Eu sem você não tenho porquê, porque sem você não sei nem chorar.*

Neste caso, foi pedido aos coralistas que demonstrassem as várias formas de acentuação, escolhendo uma palavra tônica na frase, sem considerar o ritmo da música, ou seja, falando a frase. Várias possibilidades de tonicidade surgiram, como segue abaixo:

- 1) EU SEM VOCÊ NÃO TENHO **PORQUÊ**
- 2) EU SEM **VOCÊ** NÃO TENHO PORQUÊ
- 3) EU SEM VOCÊ NÃO **TENHO** PORQUÊ
- 4) **EU** SEM VOCÊ NÃO TENHO PORQUÊ

Ressalta-se que o exercício foi aplicado no texto inteiro. No que tange a tonicidade, em todo o repertório buscou-se que a acentuação natural do texto prevalecesse e guiasse a execução do coro. Esse exercício foi elaborado no sentido de que o coro pudesse se apoiar em algumas sílabas, desta forma, evitando cantar nota por nota, sílaba por sílaba.

4.9.2 Exercícios envolvendo aspectos rítmicos

Para uma melhor fixação dos padrões rítmicos presentes na obra, o exercício a seguir foi proposto apenas no quinto ensaio, após os coristas já terem feito outros exercícios e também aprendido o trecho a ser ensaiado.

Entretanto, este exercício desenvolve dois elementos, ou seja, duas dimensões simultaneamente: o ritmo e a afinação. O intervalo de sexta menor, sexta maior e sétima maior, assim como os demais intervalos que vieram na sequência, apresentam dificuldade de execução principalmente por se tratar de intervalos descendentes com deslocamento do acento.

Neste exercício⁶⁷, a pesquisadora tocou a linha melódica enquanto o coro cantava os pequenos trechos exemplificados. O exemplo mostra somente os primeiros compassos, entretanto, o exercício foi executado cantando-se os 32 compassos iniciais da música (parte A) com os intervalos descendentes, respectivamente.



Ilustração 45: Exercício: aspecto rítmico do repertório

Outro exercício proposto foi uma dinâmica em grupo com os padrões melódicos de alguns trechos do samba. Este exercício só foi realizado após a primeira leitura completa da música.

Como os alunos não possuem leitura rítmica, a pesquisadora separou trechos da partitura com a letra da canção que representa o ritmo que seria trabalhado em pequenos pedaços de papel dobrados.

⁶⁷ A partitura do exercício foi anexada ao final desta dissertação.



Ilustração 46: Exercício de fixação rítmica. Dinâmica de grupo



Ilustração 47: Exercício de fixação rítmica. Dinâmica de grupo



Ilustração 48: Exercício de fixação rítmica. Dinâmica de grupo



Ilustração 49: Exercício de fixação rítmica. Dinâmica de grupo

Alguns alunos foram convidados para fazer participar do sorteio. Cada um na sua vez sorteou um dos papéis e executou o trecho somente batendo palmas. O coro deveria identificar qual trecho as palmas se referiam.

Alguns alunos executaram o exercício com pequenas alterações rítmicas, entretanto, a pesquisadora não interferiu.

Alguns coralistas que identificaram qual trecho se tratava comentaram que não estava correto. Então, a pesquisadora pediu para que corrigissem, também executando com palmas.

4.9.3 Exercícios para fixação de padrões melódicos

O trecho inicial do samba apresenta uma escala cromática descendente nas notas graves e uma escala diatônica descendente nas notas agudas. Entretanto, as notas agudas são repetidas algumas vezes, criando uma espécie de pedal vocal.

Foi solicitado aos cantores que cantassem, num primeiro momento, somente as notas com círculo e num segundo momento, as notas com quadrado. A intenção deste exercício era de proporcionar um refinamento na afinação dessas notas, visto que são o ponto de partida dos acordes desmembrados em forma de melodia.

Também se objetivou nesse exercício uma melhora na execução do fraseado dos cantores, partindo de uma nota mais grave e passando por notas intermediárias até culminar nas notas agudas, e não acentuando notas individualmente. O reforço das primeiras e últimas notas tornou as notas intermediárias apenas notas de passagem.



Ilustração 50: Padrões melódicos

Os próximos exercícios foram feitos *a cappella* também com o intuito de refinar a afinação. Também foi baseado no trecho acima, mantendo notas de sustentação no agudo enquanto há uma escala cromática descendente, como na música, ou o seu inverso.

Descendente



Ilustração 51: exercício em segunda menor descendente

Ascendente



Ilustração 52: exercício em segunda menor ascendente

4.9.4 Exercícios para fixação de padrões harmônicos

4.9.4.1 Tríades maiores, menores e aumentadas

O primeiro exercício elaborado teve por objetivo a afinação harmônica entre os naipes.

A proposta foi para que os naipes trocassem as notas dos acordes entre si. O rodízio permitiu que todas as vozes desempenhassem os três graus básicos da tríade, além de executar de formas diferentes, pois os grupos responsáveis por cantar o primeiro e o quinto grau sustentaram a nota, enquanto o grupo responsável pelo terceiro grau modificava o modo do acorde. Devido à característica de sustentação de notas aspectos de controle de respiração também foram incorporados ao exercício.

Observou-se que a conexão entre o controle respiratório a uma prática sonora foi bastante eficaz e que nesse caso, o apoio respiratório teve uma função musical, uma função sonora, muito perceptível ao cantor.



Ilustração 53: Exercício harmônico - terças maiores e menores

Após a execução deste exercício, foi sugerido aos alunos que batessem palma na primeira colcheia do quarto tempo, cortando a emissão vocal, que deveria retornar na colcheia seguinte. Essa antecipação rítmica ocorre de maneira expressiva no Samba em prelúdio.



Ilustração 54: exercício harmônico - terças maiores e menores - incorporação de elemento rítmico

4.9.4.2 Tétrades de Sétimas maiores, dominantes com sétima e diminutas

Estes exercícios foram elaborados a partir da constatação de que há muitos acordes de sétima diminuta na canção trabalhada. Por se tratar de uma sonoridade não tão comum no restante do repertório, optou-se por desenvolver exercícios para a fixação da sonoridade do acorde.

Outro fator determinante para a criação destes exercícios é que a melodia da música na verdade, se trata de um desmembramento de acordes, na sua grande maioria, de sétima diminuta.



Ilustração 55: Notas que compõe o acorde de sétima diminuta

Com base nas notas do acorde de sétima diminuta, foi elaborado um cânone de quatro compassos. Nesse cânone também foi aproveitado para se trabalhar aspectos rítmicos da música ensaiada, como se pode verificar no primeiro e segundo compasso, onde há uma sincopa e quiálteras, respectivamente.

O cânone foi executado com quatro grupos, cada grupo tendo início nas entradas de cada compasso. Por exemplo: compasso 1 (primeiro grupo inicia), compasso 2 (segundo grupo inicia), compasso 3 (terceiro grupo inicia) e compasso 4 (quarto grupo inicia)



Ilustração 56: Cânone baseado em acorde diminuto

Entretanto, antes de se aplicar o cânone, cada compasso foi trabalhado separadamente. Foram criados grupos que repetiam simultaneamente sempre o mesmo compasso, como um ostinato.

Grupo I



Ilustração 57: Ostinato sob base harmônica de acorde diminuto

Grupo II



Ilustração 58: Ostinato sob base harmônica de acorde diminuto

Grupo III

**Ilustração 59: Ostinato sob base harmônica de acorde diminuto**

Grupo IV

**Ilustração 60: Ostinato sob base harmônica de acorde diminuto**

Este mesmo exercício foi aplicado de formas diferenciadas em outros momentos da aprendizagem da peça. Ainda na forma de ostinatos, foi sugerido que cada grupo permanecesse cantando ou em silêncio, ao sinal da regente. Foi sugerido aos coralistas que permanecessem pensando nas notas que cantavam, quando em silêncio, aguardando a entrada de seu naipe, que poderia acontecer a qualquer momento.

Esse exercício foi aplicado no coro por último por exigir uma habilidade musical mais apurada. Apesar das primeiras execuções não funcionarem como planejado, uma estratégia de ensaio utilizada foi não parar para explicar novamente como o exercício deveria funcionar.

Esse momento foi aproveitado para sistematizar a regência da pesquisadora perante o coro. A explicação verbal foi dada somente do início do exercício, evitando-se interromper a execução musical.

Ainda dentro da sonoridade de acordes de sétima diminuta, foram elaborados exercícios de transição entre os acordes. A proposta inicial foi que cada voz seria responsável por uma nota do acorde.

O intervalo de segunda menor é sempre o mesmo em todas as vozes, mas cada voz parte de uma altura diferente, culminando no acorde de sétima diminuta.



Ilustração 61: Exercício com acorde de sétima diminuta

Inicialmente, a aplicação deste exercício diretamente no formato a quatro vozes não foi eficaz. A afinação foi precária e a densidade da sonoridade do acorde não auxiliou a escuta dos cantores.

Foi necessário aplicá-lo de forma gradual, afinando os intervalos internos dos acordes. Os exercícios foram aplicados na ordem que estão sendo demonstrados abaixo.

1) Segundas menores



Ilustração 62: Exercício para fixação de padrão harmônico

Este primeiro exercício foi executado com o intuito de fixar o intervalo de segunda menor. Todo o coro cantou em uníssono o mesmo intervalo

2) Terças menores



Ilustração 63: Exercício para fixação de padrão harmônico

3) Quintas diminutas

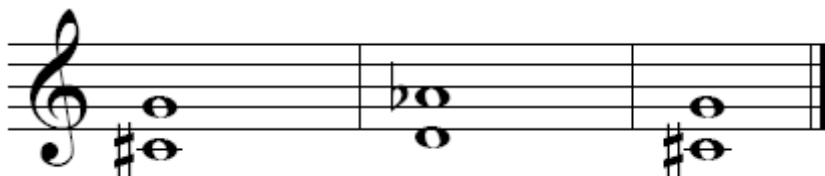


Ilustração 64: Exercício para fixação de padrão harmônico

4) Sétimas diminutas

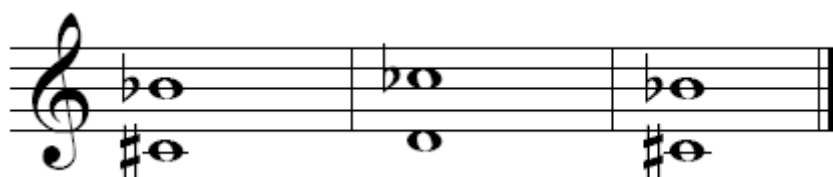


Ilustração 65: Exercício para fixação de padrão harmônico

5) Tríade diminuta



Ilustração 66: Exercício para fixação de padrão harmônico

6) Tétrade diminuta



Ilustração 67: Exercício para fixação de padrão harmônico

Os exercícios sugeridos foram realizados, num primeiro momento, com o auxílio do piano e em seguida, *a cappella*. Segundo Figueiredo (1990, p. 111) “a dependência do piano para tudo é bastante negativa, pois quando não existe piano o regente não consegue os mesmos resultados⁶⁸”.

⁶⁸ Fato observado por Figueiredo (1990) durante a observação de corais durante sua pesquisa sobre o ensaio coral.

Igualmente, em vários momentos durante o ensaio, o coro foi solicitado a cantar *a cappella*, tanto trechos do repertório quanto exercícios propostos pela regente.

Considerações finais

A presente dissertação objetivou desenvolver estratégias e técnicas de ensaio com o intuito de melhorar a performance coral. O desempenho do regente frente ao coro foi discutido assim como a participação do cantor coral no processo interpretativo de cada obra.

As observações advindas desta investigação apontam tão somente os resultados dentro de um contexto bastante específico⁶⁹ e tampouco pretendem elucidar todos os aspectos pertinentes à prática coral, que é tão rica e diversa.

Primeiramente, o regente não deve subestimar a capacidade de compreensão e execução musical dos cantores. A gama de conhecimentos necessários para a performance musical não deve ser medida pelo conhecimento musical do regente, mas sobretudo, pelo que todos os integrantes do processo podem construir juntos em torno da música.

Consequentemente, uma reflexão e avaliação crítica devem ser mantidas do começo ao fim do processo, ou seja, cada vocalize aplicado, cada trecho de repertório, cada sugestão dada ao cantor deve ser bastante ponderada, discutida e amplamente pesquisada.

A preparação dos ensaios possibilita ao regente adquirir uma grande confiança sobre o repertório, sobre os objetivos a serem alcançados com o coro e sobre a solução de problemas não previstos na fase de preparação do ensaio.

A técnica vocal específica para canto coral no Brasil ainda precisa de um longo caminho de estudos e aprofundamentos. Ainda é fortemente baseada em técnicas para canto solista e em alguns casos, intimamente fundamentada em aspectos empíricos. Dependendo do conhecimento que o regente apresenta sobre técnica vocal e a forma como os aplica, vocalizes podem surtir pouco ou nenhum efeito no coro.

No entanto, as qualidades sonoras que cada obra exige podem nortear a busca por uma prática vocal mais eficiente. O objetivo da técnica vocal no ensaio

⁶⁹ Coral universitário, não vinculado a cursos de graduação em música, formado por cantores sem experiência em canto coral (a maior parte), com idades variadas e conhecimento musical muito variado, tendo pessoas que já tocam instrumento ou têm alguma formação sistemática em música. Também consta no contexto do coro o fato de não haver, pelo menos por enquanto, outros profissionais como por exemplo: pianista e preparador vocal.

coral deve ser sempre em função de uma característica sonora e não deve ser conduzida apenas pelo capricho do feito técnico.

Outro fator observado é que quando a técnica vocal está de alguma forma relacionada com o repertório do coro, os resultados surgem com mais rapidez e eficácia.

Observou-se, além disso, que muitos problemas que em um primeiro momento são relacionados à técnica vocal, se tratam na realidade, de uma falta de compreensão musical. Portanto, os coralistas precisam estar envolvidos no processo de interpretação como agentes ativos, e não como meros repetidores das intenções do maestro. É necessário que entendam o que estão cantando.

A preparação do regente é vital para o sucesso do ensaio. O estudo pessoal não deve ser reduzido a uma análise formal, estudo das vozes e gestual de regência. O regente precisa antecipar a reação do coro. Precisa procurar maneiras de o coro entender a obra e não somente acertar notas e ritmos.

O regente precisa observar quais são os aspectos mais relevantes da obra e saber organizar o ensaio coral de forma a reconstruir a performance durante esse momento. O maestro ainda precisa ponderar e desenvolver estratégias que possibilitem um melhor aprendizado frente aos coros mais inexperientes nessa prática coletiva.

A relação da performance com uma audiência pública é o resultado de todo o processo de aprendizado da obra ensaiada e apenas encerra um ciclo.

Do mesmo modo, ressalta-se que em geral, técnicas de ensaio assim como abordagens metodológicas para a prática coral ainda têm pela frente um longo caminho a ser trilhado. A prática coral precisa ser refletida e estudada com muito mais afinho e dedicação por parte de quem está à frente dessa atividade e esta dissertação demonstra apenas mais uma iniciativa de aclarar pontos importantes dessa arte.

Notou-se que o cantor coral sempre recorre ao modelo oferecido, que tem a obrigação de ser consistente e condizente com o objetivo do regente. Ressalta-se que se deve atentar para como a peça está sendo ensaiada. Se num primeiro momento, for realizada de forma “martelada”, sem nenhuma expressividade, fora do andamento desejado, por exemplo, será muito mais difícil modificar sua execução posteriormente, pois o erro já foi fixado pelo coro.

Além disso, não é coerente oferecer um modelo e solicitar que o grupo execute outro.

Observou-se durante este processo que cada coro pode apresentar peculiaridades e essas características podem se modificar dentro do mesmo grupo. Ou seja, um grupo que apresenta, por exemplo, uma dificuldade de caráter rítmico, pode não apresentar a mesma dificuldade em músicas diferentes, ou em épocas diferentes de ensaio.

O processo musical no canto coral é muito orgânico e por isso o que funciona em um ensaio, muitas vezes, pode não funcionar no ensaio seguinte. Cabe ao regente identificar o cerne do problema e procurar desenvolver estratégias de ensaio que possibilitem envolver o grupo no processo, dividir a responsabilidade de fazer com que o ensaio seja funcional.

O coral precisa se sentir responsável pelo resultado sonoro e este resultado é construído ensaio após ensaio. O papel do regente é guiar esta construção para que, independentemente da interpretação do público ou das dificuldades/habilidades individuais, a mensagem do coro seja a mesma.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Marília Aline Mattos de. Uma realidade brasileira: o canto coral como meio de musicalização em grupo. *Anais do III Encontro de Pesquisa em Música: A música brasileira na atualidade*. Maringá: Editora Massoni, 2006

ANDRADRE, Margarete A. Avaliação do canto coral: critérios e funções. In: HENSCHKE, Liane; SOUZA, Jusamara. Org. *Avaliação em música: reflexões e práticas*. 2003

Borem, Fausto. Metodologias de Pesquisa em Performance Musical no Brasil: Tendências, Alternativas e Relatos de Experiência. p. 13-38 (in Ray) Ray, Sonia. *Performance musical e suas interfaces/Sonia Ray. (org.). - [S.l.:s.n.], 2006 (Goiânia: Editora Vieira).*

Apro, Flávio. Interpretação musical: um universo (ainda) em construção. (in Lima) p. 24-37. Lima, Sonia Albano de. *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar / Sonia Albano de Lima (org.). - São Paulo: Musa Editora, 2006.*

BARRETO, Ceição de Barros. *Organização e técnica de coro: canto coral*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973

BEHLAU, Mara, PONTES, Paulo. *Avaliação global da voz*. São Paulo: Paulista Publicações Médicas, 1990.

BEHLAU, Mara. REHDER, Maria Inês. *Higiene vocal para o canto coral*. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 1997

BOERS, Geoffrey. Pedagogical Pie. In: *The Choral director's cookbook: Insights and inspired recipes for beginners and experts*. Meredith Music Publications. 2006

BRAGA, Adriana, PEDERIVA, Patrícia. A voz e a corporeidade segundo a percepção de coristas. *Música Hodie, Vol. 7, n. 2, 2007*

BRINCKMEYER, Lynn. Does your verbal feedback nurture or starve your students? Food for thought. In: *The Choral director's cookbook: Insights and inspired recipes for beginners and experts*. Meredith Music Publications. 2006

BRANDVIK, Paul. Choral tone. IN: WEBB, Guy B. (ed.). *Up front! Becoming the complete choral conductor*. Boston: E. C. Schirmer, 1993. p.147-186

BROOMHEAD, Paul. Increased individual learning in the ensemble setting through problem solving. In: *The Choral director's cookbook: Insights and inspired recipes for beginners and experts*. Meredith Music Publications. 2006

BUSCH, Brian R. *The complete choral conductor: gesture and method*. University of Miami. Schirmer Books. 1984

CARVALHO, Edson Dias. O estudo da partitura coral. In: *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*. Gráfica da Fundação Educacional do Distrito Federal. 1999

CHENG, Stephen Chun-Tao. *O Tao da voz: uma abordagem das técnicas do canto e da voz falada combinando as tradições oriental e ocidental* – Editora Rocco – Rio de Janeiro – (1999)

CHUEKE, Zélia. Piano funcional na universidade: considerações sobre métodos e finalidades. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 1, p. 215-224, jan./dez. 2006

COELHO, Helena Wölh. *Técnica Vocal para coros*. 8 ed. São Leopoldo, RS: Sinodal, 1994

COELHO, Willsterman Sottani. *Técnicas de ensaio coral: reflexões sobre o instrumental do maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2009

COOKSEY, John. Kinesthetics and movement in choral rehearsal. In: *The Choral director's cookbook: Insights and inspired recipes for beginners and experts*. Meredith Music Publications. 2006

CORBIN, Lynn. Learning about music while learning music. In: *The Choral director's cookbook: Insights and inspired recipes for beginners and experts*. Meredith Music Publications. 2006

CORTOT, Alfred. *Curso de interpretação*. Brasília: Editora Musimed, 1986

COSTA, Patrícia. *Coro Juvenil: por uma abordagem diferenciada*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, UNIRIO. 2009

COSTA, Patrícia. A expressão cênica como elemento facilitador da performance no coro juvenil. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.19, 2009, p. 63-71

DART, Thurston. *Interpretação da música*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002

DECKER, Harold A. HERFORD, Julius. *Choral Conducting Symposium*. New Jersey: Prentice Hall, 1988

DECKER, Harold A. KIRK, Collin. *Choral Conducting: Focus on communication*. Prospect Heights, IL: Waveland Press, 1995.

DERUSHA, Stanley. A arte da Regência. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*. Brasília, p. 61-62, 1999.

FENTON, Kevin. Eight essential ingredients for preparing choral for performance. In: *The Choral director's cookbook: Insights and inspired recipes for beginners and experts*. Meredith Music Publications. 2006

FERNANDES, Ângelo José; KAYAMA, Adriana Giarola. A importância da dicção na construção da sonoridade coral. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em música*, Brasília, 2006

FERNANDES, Ângelo José.; KAYAMA, Adriana Giarola. A sonoridade vocal e a prática coral no Barroco. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.18, 2008, p.59-68

FERNANDES, Ângelo José; KAYAMA, Adriana Giarola; ÖSTERGREN, Eduardo Augusto. A prática coral na atualidade: sonoridade, interpretação e técnica vocal. *Música Hodie*, volume 6, número 1, p. 51–74, 2006a.

FERNANDES, Ângelo José; KAYAMA, Adriana Giarola; ÖSTERGREN, Eduardo Augusto. O regente moderno e a construção da sonoridade coral: interpretação e técnica vocal. *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, volume 13, p. 33–51, Janeiro a Junho, 2006b.

FERNANDES, Ângelo José.; KAYAMA, Adriana Giarola. A sonoridade vocal e a prática coral no Barroco. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.18, 2008, p.59-68

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da prática coral. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo. *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006. p. 6–49.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. *O ensaio coral como momento de aprendizagem: a prática coral numa perspectiva de educação musical*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, RS: UFRGS. 1990

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. *A função do ensaio coral: treinamento ou aprendizagem*. Opus, Salvador, Ano I, n.1, 1989, p. 72-78.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Considerações sobre a técnica do gesto na Regência. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*, Brasília, p. 15–18, Julho–Agosto, 1999.

FRANÇA, Cecília C. Performance instrumental e educação musical. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte.

FREIRE, Vanda Bellard, CAVAZOTTI, André. *Música e pesquisa: novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007

GOETZE, Mary. Spice up your warm-ups. In: *The Choral director's cookbook: Insights and inspired recipes for beginners and experts*. Meredith Music Publications. 2006

GREEN, Elizabeth A.H. *The modern conductor*. 2 ed. New Jersey: Prentice Hall.

HARPSTER, Richard W. *Technique in singing: a program for singers and teachers*. Schirmer Books, 1984

HOLST, Imogen. *Conducting a Choir*. Oxford: Oxford University Press, 1995 (1973).

JUNKER, David. A importância do canto coral. In: *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*. Gráfica da Fundação Educacional do Distrito Federal. 1999

KERR, Samuel. Carta canto coral. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo. *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006. p. 198–238.

LAGO Jr., Sylvio. *A arte da regência: história, técnica e maestros*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2002

LAKSCHEVITZ, Eduardo. *Um canto comum: percebendo o coro de empresa como um mundo artístico*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, UNIRIO. 2009

LAKSCHEVITZ, Elza. Repertório coral brasileiro. In: *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*, Brasília, p. 87- 89, Julho–Agosto, 1999.

LEITE, Marcos. *Método de canto popular brasileiro para vozes médio-graves*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora. 2001

LIMA, Sônia Albano. Performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências. In: *Performance e interpretação musical: Uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006

_____. *Uma metodologia de interpretação musical*. São Paulo: Musa Editora, 2005

LOPES Jr, Carlos Alberto, PEREZ, Karen Anne dos Santos, URTADO, Miguel do Prado, PATRIOTA, Murilo Vichiatti, NOGUEIRA, Nádia de Almeida. *Dinâmica de ensaio coral*. Trabalho de conclusão de curso da Universidade Federal de São Carlos, 2007

MARTINEZ, Emanuel; SARTORI, Denise; GORIA, Pedro; BRACK, Rosemari. *Regência Coral: Princípios básicos*. Curitiba: Editora Dom Bosco, 2000

MATHIAS, Nelson. *Coral: Um canto apaixonante*. Brasília: Musimed. 1986

MOORE, James A. Como organizar e realizar um ensaio coral eficiente. In: *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*. Gráfica da Fundação Educacional do Distrito Federal. 1999

MORAES, Vinicius. *Songbook*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Lumiar Editora. 2ª. Edição.

NOBLE, Weston. Toda música deve dançar. In: *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*. Brasília, p. 77- 86, 1999

O'CONNOR, Maeve. *Writing succesfully in science*. Cambridge University Press. 1995

OAKLEY, Paul E. O ensaio coral: a performance do regente. In: *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*, Brasília, p. 113–128, Julho–Agosto, 1999.

OITICICA, Vanda. *O Bê-a-bá da técnica vocal*. Brasília: Musimed. 1992

OLIVEIRA, Marilena, OLIVEIRA, J. Zula. *O regente regendo o quê?* São Paulo: Lábaron Gráfica e Editora Ltda. 2005

PEREIRA, Éliton, VASCONCELOS, Miriã. O processo de socialização no canto coral: um estudo sobre as dimensões pessoal, interpessoal e comunitária. *Música Hodie*, Vol. 7, n. 2, 2007

PFAUTSCH, Lloyd. The Choral Conductor and the Rehearsal. In: DECKER, Harold A.; JULIUS, Herford (org.). *Choral conducting symposium*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1988 (1973). Chapter 2 (p. 69–111).

PHILLIPS, C.H. Psychology and the Choir-Trainer. *The Musical Times*, Vol. 76, No. 1112 (Oct., 1935), pp. 923-924 Published by: Musical Times Publications Ltd. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/920643> Acessado em: 05 de novembro de 2008

KOMOSINSKI, João Luiz. Canto Coral e cognição musical: As práticas brasileiras e suas articulações com a memória. Dissertação de mestrado. 2009

REID, Stefan. Preparing for performance. In: *Musical Performance: A guide to understanding*. Org: John Rink. Cambridge University Press. 2004

RINK, John. Análise e (ou?) performance. *Revista da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais e do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR*, Vol. 2, Curitiba: DeArtes UFPR, 2007

RINK, John. *Musical Performance: A guide to understanding*. Cambridge University Press. 2004

RITTERMAN, Janet. On teaching performance. In: *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge University Press. 2004

ROBINSON, Russel, ALTHOUSE, Jay. *The Complete Choral Warm-up Book: A Sourcebook for choral directors*. Alfred Publishing Co., Inc. 1995

ROCHA, Ricardo. *Regência: Uma arte complexa: reflexões sobre a direção de orquestras e corais*. Rio de Janeiro: Íbis Libris, 2004

SESC SÃO PAULO. *Canto, canção, cantoria: como montar um coro infantil*. SÃO PAULO: SESC, 1997

SILANTIEN, John. Técnicas de ensaio coral para aperfeiçoar a afinação. In: *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*, Brasília, p. 91–94, Julho–Agosto, 1999.

SILVA, Thaís Cristófar. *Fonética e Fonologia do Português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. São Paulo: Contexto, 2008

SHARP, Tim. *Do's and don't's for Today's choral rehearsal*. Disponível em <http://www.musicnc.org/LinkClick.aspx?fileticket=agfjcsfmipw%3D&tabid=4533&language=en-US>. Acessado em 26 de abril de 2010

SOBREIRA, Silvia Garcia. *Desafinação vocal*. 2. ed. Rio de Janeiro: MusiMed, 2003.

STAMER, Rick. Teacher behaviors that stimulate student motivation. In: *The Choral director's cookbook: Insights and inspired recipes for beginners and experts*. Meredith Music Publications. 2006

STORTI, Carlos Alberto. *Introdução a regência*. Uberlândia: EDUFU, 1987

STROMMEN, Carl. *The contemporary chorus: a director's guide for the jass-rock choir*. Scherman Oaks, California: Alfred Publishing Co., Inc. 1980

THIOLLENT, M. *Metodologia da Pesquisa-ação*. 14ª edição. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

THOMPSON, Edgar. First rehearsal: setting the tone of an expressive "ensemble". In: *The Choral director's cookbook: Insights and inspired recipes for beginners and experts*. Meredith Music Publications. 2006

WINE, Tom. Making a section rehearsal succesfull. In: *The Choral director's cookbook: Insights and inspired recipes for beginners and experts*. Meredith Music Publications. 2006

YARRINGTON, John. *Building the youth choir: training & motivating teenage singers*. Minneapolis: Augsburg Fortress, 1990

ZANDER, Oscar. *Regência coral* – Editora Movimento – Porto Alegre. 2003

ANEXOS

Samba em Prelúdio

Chords: F#m, D/F#, F°, E°, F#7(b13), Bm, Bm/A, G#°, C#7(b9), F#m, F#m/E, D#°, Bm6/D, C#7(#5), F#m/E, D7, G#°, C#7(b9), F#m7, C#7(b9), F#m, G#°, G#°, G°, F#7(#5), Bm, Bm/A, G#°, G#°, G#°/F#, F#m7, 1D#°, Bm/D, 2D7, G#°, C#7(b9), F#m.

Measures: 1-4, 5-8, 9-12, 13-16, 17-20, 21-24, 25-28, 29-32, 33-36, 37-40.